Pamela Soledad Jiménez Draguicevic
Alonso Hernández Prado
Pablo Alejandro Cabral
José Antonio Tostado Reyes

(Coordinadores)

Propuestas artísticas

en la sociedad actual

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE QUERÉTARO

Propuestas artísticas en la sociedad actual

Pamela Soledad Jiménez Draguicevic
Alonso Hernández Prado
Pablo Alejandro Cabral
José Antonio Tostado Reyes

Primera edición: julio 2022
D.R. © 2022 De los autores
D.R. © 2022 Universidad Autónoma de Querétaro
Cerro de las Campanas s/n
Centro Universitario, 76010
Santiago de Querétaro, México.
www.uaq.mx

ISBN: 978-607-513-623-3

Este libro fue dictaminado favorablemente conforme a los
lineamientos editoriales del Comité Editorial de la Facultad de Bellas Artes

Diagramación y diseño de portada:
Cinthya Ibarra

Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons
Atribución 2.5 México (CC BY 2.5).
La presente obra puede ser utilizada con fines educativos,
informativos y culturales siempre que se cite la fuente.
Editado en Querétaro, México

Propuestas artísticas en la sociedad actual

Pamela Soledad Jiménez Draguicevic
Alonso Hernández Prado
Pablo Alejandro Cabral
José Antonio Tostado Reyes

(Coordinadores)

Facultad de Bellas Artes
Coordinación de Artes Ediciones
Facultad de Bellas Artes
Imagen/Producción Editorial
Facultad de Bellas Artes
Coordenadas del Arte

Coordenadas del Arte

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Eduardo Núñez Rojas

Dra. Cristina Medellín Gómez

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic

Dr. Fabián Giménez Gatto

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Dr. Juan Granados Valdéz

M. en C. Silvia Pantoja Ruiz

Dr. Sergio Rivera Guerrero

Dr. León Felipe Barrón Rosas

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE QUERÉTARO
FACULTAD DE BELLAS ARTES

DIRECTORIO

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca
Rectora

Dr. Sergio Rivera Guerrero
Director de la Facultad de Bellas Artes

Mtro. José Olvera Trejo
Secretario Académico de la Facultad de Bellas Artes

M. en A. Salvador Guzmán Molina
Secretario Administrativo de la Facultad de Bellas Artes

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic
Jefa de Investigación y Posgrado de la FBA

Dr. León Felipe Barrón Rosas
Coordinador de Artes Ediciones

ÍNDICE

Prólogo
Alonso Hernández Prado 8

Los recursos digitales en la divulgación de la investigación y la docencia del cuerpo académico de artes escénicas
Claudia Fragoso Susunaga y Adriana Elena Rovira Vázquez 13

¿Pueden las máquinas ser creativas? Los retos del arte del siglo XXI
Yazmín Elena Hernández Tisnado 28

Eutonía y Escena: la fluctuación del tono en la caracterización escénica
Pablo Cabral 40

Espiritualidad y ritualismo del quehacer escénico: reflexiones sobre el arte balinés
Jocelyn Nayeli Porras Ávila 52

El teatro como elemento posibilitante de espacios de resistencia en torno a la masculinidad hegemónica. Propuesta de intervención con adolescentes
Erick Fabián Verdín Tello y María Elena Meza de Luna 66

Visibilización, representación y estetización de la violencia social en el cine mexicano contemporáneo en *Las elegidas* y *Vuelven*
Ilse Mayté Murillo Tenorio 78

El cine de terror y la teoría freak. Una revisión actualizada del siglo XXI
Laila Erendira Ortiz Cora 96

Rescate histórico de la obra del compositor Bonifacio Rojas Ramírez
Alonso Hernández Prado y Luis Alberto Pérez Díaz 117

El Bambuco colombiano y el Huapango huasteco mexicano.
Dispositivos didácticos para fortalecer la convivencia armónica y la identidad
María Josefina Juana Arellano Chávez, Ma. de los Ángeles Aguilar San Román,
Carla Patricia Quintanar Ballesteros y Alejandra Martínez Fernández..... 130

Los símbolos ocultistas, alquímicos y religiosos en el arte de Mark Ryden
Karlo Gutiérrez Terán 143

Visibilizar el acoso sexual callejero, un ejercicio desde el arte urbano
y el graffiti hecho por mujeres
Estrella de los Ángeles Ramírez Morales y María Elena Meza de Luna 154

Prólogo

¿Qué tienen en común las nuevas tecnologías, la *Eutonía*, la danza balinesa, la masculinidad hegemónica, la violencia social, la teoría *Freak*, Bonifacio Rojas, el bambuco colombiano, el huapango huasteco y el *pop* surrealista? *A priori* no se percibe un punto de convergencia entre estos temas, sin embargo, quien tenga la oportunidad de leer el presente libro, podrá detectar que cada uno de nosotros, los autores, nos vinculamos en su contenido, gracias a nuestra *expertis*, para llevarlos a ustedes lectores a lo que todos llamamos arte y cultura, convirtiendo a esta publicación más que en un compendio de ensayos, en una panorámica que nos permite acercarnos a la riqueza y variedad del pensamiento humano.

Las y los autores que aquí nos damos cita tenemos en común "la academia", con nuestro correspondiente gusto por la investigación y la transmisión de conocimientos. A partir de nuestras diferentes trincheras universitarias, alumnas, alumnos, profesoras y profesores, con facilidad en el manejo de la pluma, o más bien del teclado, buscamos adentrarnos en los gustos y preferencias de ustedes y así compartirles los temas que estudiamos y nos apasionan. El prólogo contiene, más que la reseña, una "probadita" de cada capítulo, con el objetivo de contar con una panorámica general del libro y provocar en ustedes, lectores, el interés por leer nuestros textos.

Claudia Fragoso y Adriana Elena Rovira nos presentan alternativas con recursos digitales para la divulgación de la investigación y la docencia, a partir de los retos que la actual pandemia del Covid-19 representa, para dar continuidad a las actividades artísticas, académicas y de indagación. Con base en la reflexión detonada por sus experiencias en la implementación de los recursos digitales, las autoras, apoyadas en las tecnologías de la información y la comunicación, proponen que los docentes establezcan y desarrollen estrategias y seleccionen materiales auditivos y visuales, entre otros, para convertirse en orientadores y mediadores del proceso creativo. También proponen que las y los alumnos desarrollen otras destrezas cognitivas, todo esto con el objetivo de mantener el entusiasmo y superar la momentánea imposibilidad de encontrarnos "frente a frente".

Por su parte Yazmín Tisnado identifica uno de los tantos retos del arte en el siglo XXI, en relación con las máquinas y su capacidad para ser creativas. La autora propone que los humanos estamos siendo desplazados por la tecnología y las máquinas, en muchas actividades cotidianas y que probablemente el arte puede ser un "último refugio", sin embargo, el auge tecnológico también ha dado origen al arte digital y a nuevos perfiles profesionales, como es el caso del "curador digital". Yazmín reflexiona en torno al arte, como la "última frontera en los procesos de automatización en la vida contemporánea" y nos pregunta si las máquinas también pueden ser creativas y si las Inteligencias Artificiales, a partir de lógicas algorítmicas, también pueden realizar arte y "procesos creativos".

El maquillaje, el vestuario, la voz y la corporalidad son los elementos visibles en la caracterización de un artista escénico, pero hay otros elementos que no lo son a simple vista, como la flexibilidad corporal, vocal y emocional, que implican en el actor o bailarín un trabajo hacia lo sensorial, la percepción y la sensibilidad. Pablo Cabral sostiene que la fluctuación del tono neuromuscular, conocida como *Eutonía*, permite lograr esta flexibilidad, a partir del estado de la conciencia que agudiza los sentidos, a partir de cuatro regentes activos: atención, observación, precisión e intención.

A partir de la investigación del Mexicano Miguel Covarrubias, Jocelyn Nayeli Porras nos invita al universo del *Tari*, con base en su maravillosa experiencia aprendiendo cada uno de los pormenores de esta danza ancestral en la mismísima isla de Bali, Indonesia. Con esta danza, inspirada por la naturaleza y de la que Eugenio Barba generó conceptos como el *training* para sus "estudios escénicos", la autora nos permite experimentar y entender la conexión con el universo que tienen desde niños los habitantes de este paradisiaco lugar, conectados con Dios, desde la precepción hinduista, para finalmente Jocelyn relacionarla con el arte del *performance*.

Erick Fabián Verdín y María Elena Meza piensan que el teatro es una vía para cuestionar los modelos de género presentes en nuestra sociedad que se construyen desde una perspectiva binaria y dicotómica del mismo, entendiendo que dicho paradigma suele estar fincado en representaciones e interpretaciones provenientes de mitologías grecolatinas que se alimentan del modelo de la masculinidad hegemónica. Fabián y María Elena proponen una intervención teatral "con base en técnicas ar-

tísticas, como una alternativa que posibilite el cuestionamiento y la deconstrucción de mandatos masculinos hegemónicos encarnados que tanta desigualdad sostienen en el cotidiano". Los autores sostienen que el arte, en parte ha contribuido al sometimiento de lo femenino a lo masculino, abonando culturalmente a perpetuar conceptos como el honor, la caballerosidad, la virtud y la virginidad; sin embargo, piensan que es posible desmontar estos modelos hegemónicos, con la ayuda de un aparato crítico, como su propuesta de intervención teatral con adolescentes.

Ilse Mayté Murillo reflexiona en torno a los usos de la violencia y sus formas de representación en el cine mexicano, ella sostiene que las representaciones de la violencia en la pantalla fílmica han funcionado como un dispositivo para visibilizar fenómenos sociales y culturales a modo de denuncia, pero han provocado escozor entre los públicos, al caer en un abuso de la misma para causar morbo, lo que deriva en mayor rentabilidad y consumo de las producciones fílmicas por parte de los espectadores. La autora en su ensayo titulado "visibilización, representación y estetización de la violencia social en el cine mexicano contemporáneo" hace una revisión de los filmes *Las elegidas*, de David Pablos y *Vuelven*, de Issa López, para adentrarnos a su reflexión y conclusiones.

¿De qué manera el cine de terror actualiza nuestra mirada hacia el siglo XXI? Laila Eréndira Ortiz revisa diferentes perspectivas, a partir de la teoría *freak* y propone al cine de terror como el arte mediante el cual, se hace constancia no sólo de los insistentes "desórdenes graves de toda proporción" (monstruosidades) en lo humano ante su interacción mundana, sino de la creación de inéditas imágenes que posteriormente se objetualizan mediante la cultura, comprobando así el principal papel de la psique: la generación de lo posible ante el sin sentido de lo real por medio de lo virtual. Laila se refiere a *freak* como las características que nos hacen percibir que una persona, es única (una sola y diferente a las demás) y a características que poseen las personas que nos hacen percibir que son lo mismo (sin diferencia) que otras personas y sostiene que el cine de terror tiene la "voluntad de provocar en el espectador sensaciones de pavor, terror, miedo, disgusto, repugnancia, horror, incomodidad o preocupación", pero *degustar* de este género nos permite descubrir autores cuya finalidad rebasa con mucho esas fútiles intenciones.

Bonifacio Rojas Ramírez (1921-1997) fue un músico michoacano, compositor, autor de varios métodos de teoría musical, fundador y director de coros y orquestas, y profesor de armonía y composición en algunas de las más importantes instituciones de enseñanza musical de nuestro país. Quien suscribe y Luis Alberto Pérez, en su momento alumno de la Universidad Autónoma de Querétaro, ahondamos en los aspectos anteriormente mencionados y en la identidad de las composiciones del maestro, con el afán de difundir a la persona y obra de quién por su calidad y cantidad de producción artística y cultural, debería ser tomado más en cuenta.

¿Para qué les sirve a las personas bailar, cantar o interactuar con imágenes o con la literatura más allá del entretenimiento y el gozo? Josefina Arellano, Ma. de los Ángeles Aguilar, Carla Quintanar y Alejandra Martínez se dan cita en torno al baile "bambuco colombiano" y el "huapango huasteco" y los proponen como dispositivos didácticos para fortalecer la convivencia armónica y la identidad, partiendo de la educación con base en la convivencia y la educación emocional, para generar un entorno seguro donde se promueva el trabajo colaborativo, el respeto por los derechos del otro y de uno(a) mismo(a), se fomente la equidad, la empatía y la escucha activa para la resolución de conflictos, entre otras habilidades.

Karlo Gutiérrez nos presenta a Mark Ryden, el padrino del *pop* surrealista, a partir de su producción, sus estudios académicos y la corriente artística en que se desenvolvió. Karlo describe como por medio de la tecnología se han roto las fronteras de la época en que Ryden realizó sus creaciones y como gracias al ocultismo y a la globalización podemos tener acceso a los símbolos a los que el artista recurre en su obra.

Estrella de los Ángeles Ramírez y Elena Meza invitan a reconocer y denunciar el acoso sexual callejero (ASC) como una problemática que afecta a todas las mujeres y que ha caído en una injusta invisibilidad. En su texto, apoyadas de estadísticas, movimientos y teorías, exponen la continuación de una lucha arraigada con el paso del tiempo y cuyo objetivo es exigir que el acoso en espacios públicos no las prive de su libertad. De esa forma, rescatan el arte urbano y el graffitti hecho por mujeres como medio para reclamar su derecho a la vida pública.

Me permito señalar que este libro contiene doce buenas razones para leerlo y que la variedad de los temas que aquí se presentan convergen en el interés que nosotros

los autores mostramos por el saber y nuestro afán por compartirles estos temas que tanto nos apasionan. Invito a las y los lectores para adentrarse en esta publicación, con la misma pasión con que cada uno de nosotros escribimos sus capítulos.

Alonso Hernández Prado
Primavera de 2022

Los recursos digitales en la divulgación de la investigación y la docencia del Cuerpo Académico de Artes Escénicas

Claudia Fragoso Susunaga y Adriana Elena Rovira Vázquez

Introducción

El Cuerpo Académico de Artes Escénicas (CAAE) es un organismo colegiado perteneciente a la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, avalado por el Programa de Mejoramiento del Profesorado (PROMEP-204), que busca desarrollar y difundir el conocimiento a través de la creación e investigación interdisciplinaria desde el arte escénico. Con casi diez años de trabajo ininterrumpido, las integrantes de CAAE vivimos el año 2020 como un periodo que nos colocó en condiciones distintas de interacción y comunicación, es decir, en la circunstancia del confinamiento generado por la pandemia. En este momento extraordinario y atípico que implicó el distanciamiento social y con ello un sinfín de emociones, sensaciones y síntomas como la incertidumbre y la pérdida de sentido, hemos encontrado, de manera inevitable, opciones de interacción a la distancia a través de la virtualidad para poder continuar con actividades académicas, artísticas y de indagación.

Como docentes e investigadoras de disciplinas en Teatro y Danza, las integrantes del CAAE nos enfrentamos, como muchas y muchos, a la necesidad de resolver de una manera u otra las actividades que realizamos, primeramente para las clases, después para los cierres de curso con videos, grabaciones de audio, fotografías, incluso soportes digitales que nos permitieran mostrar el trabajo de las y los estudiantes, además, del trabajo fuera del aula como reuniones, eventos académicos e incluso memorias de estas tareas. En este contexto vinieron las actualizaciones para docentes que, sin una perspectiva clara sobre la duración y término de la cuarentena, se concentraron en talleres, cursos y asesorías, para poder enfrentar las clases virtuales de mejor manera. Así fue como exploramos, buscamos material, tutoriales y aplicaciones para atenuar y permitir un mejor acercamiento a las personas con las que compartimos nuestro trabajo.

Los cuestionamientos fueron muchos, el estrés nos llenó de incertidumbre en la acción cotidiana, pero había que seguir generando nuestras actividades y procurar encontrar soluciones conforme a nuestras necesidades e intereses. Evidentemente nos reformulamos en lo artístico, en lo docente e, inclusive, a nivel personal. En las artes escénicas nos preguntamos ¿cómo seguir formando?, ¿cómo será el contacto físico?, ¿la interacción corporal?, ¿las escenas?, ¿los espacios de encuentro?, ¿la gestualidad cara a cara que hemos desarrollado y que es parte natural del quehacer escénico? Las expectativas de que esa situación de contingencia terminara pronto no eran claras, las clases continuarían a distancia, incluso terminada la pandemia. Se empezaron a visualizar cambios contundentes de lo que serán los procesos de enseñanza-aprendizaje y, sobre todo, también en nosotras, así como en las y los estudiantes, la gran interrogante surgió: ¿cómo será la actividad escénica de ahora en adelante?

Evidentemente, el área de oportunidad por excelencia fue, lo que ya desde hace varias décadas se ha vuelto un recurso y una necesidad para los entornos educativos, el uso y aprovechamiento de los recursos tecnológicos. Nosotras como integrantes del CAAE conjuntamos nuestros saberes, exploramos y nos adentramos en algunos de estos espacios, con lo que logramos fortalecer nuestra actividad docente, artística y de investigación.

El presente trabajo tiene como propósito reflexionar al respecto de las experiencias de uso e implementación de los recursos digitales en la creación y divulgación, en y para la docencia, relacionadas con las artes escénicas implementadas por las Dras. Alejandra Olvera Rabadán, Rocío del Carmen Luna Urdaibay, Claudia Fragoso Susunaga y Adriana Elena Rovira Vázquez, integrantes del Cuerpo Académico de Artes Escénicas de la facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, como mecanismos de acercamiento, impacto e incidencia en estudiantes, académicos y público en general durante el confinamiento provocado por la pandemia.

I. El encuentro con los recursos digitales

A lo largo de las últimas décadas las circunstancias de interacción en lo cotidiano y en la educación se han modificado, afectando directamente espacio y tiempo para encauzar los procesos educativos y, en lo que nos atañe, los procesos artísticos en las artes escénicas. Se ha considerado necesario el uso de tecnologías de la información y de la comunicación como herramientas dentro de los procesos de innovación educativa, imponiendo nuevas configuraciones de espacios, de roles y los referidos a las competencias de los docentes en estos ámbitos de aprendizaje y enseñanza. Atendemos estudiantes aparentemente conocedores de recursos tecnológicos, redes, plataformas y aplicaciones, para los cuales tener acceso al conocimiento a través de las herramientas tecnológicas ha sido deseable. Pensamos en las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) como recursos útiles que pueden favorecer el intercambio, así como un acercamiento al conocimiento y por lo tanto servir como un medio de apoyo para el aprendizaje significativo.

Evidentemente, ha habido crítica y rechazo al hecho de hacer de la tecnología el eje en torno al cual se realizarán procesos de enseñanza-aprendizaje, resistencias que cuestionan competencias de análisis, síntesis, reflexión e, incluso, memorización. Sin embargo, los tiempos que transcurren tienen cambios importantes en la percepción y aprehensión del conocimiento, saber aprovechar estos recursos puede enriquecer y fortalecer aspectos importantes del proceso educativo como señalan Hernández y Muñoz "[…] la verdadera importancia no radica en la utilización de estas tecnologías, medios u herramientas en el aula, sino en la intención formativa y el manejo didáctico que se les dé" (2012, pp. 6-7).

Cuando hablamos de las TIC nos referimos a todo aquello que está relacionado con la internet, que se conoce como el conjunto de redes de comunicación, los programas, aplicaciones y plataformas que se relacionan con ella. Gracias a estas tecnologías es posible contar con un cúmulo de información almacenada, de libre entrada y transmisión, así como de amplia difusión. Con lo anterior podemos afirmar que un recurso digital se refiere a cualquier material ya sea imagen, gráfico o audio, al que se puede tener acceso en un dispositivo, llámese computadora, *tablet* o teléfono celular, siempre y cuando exista una conexión a la red de internet.

> Entre los recursos digitales están los vídeos, *podcast* de audio, pdfs, presentaciones, libros digitales, sistemas de respuesta remota, animaciones de procesos y modelos, simulaciones, juegos, información en páginas web, redes sociales, etc. Muchos de estos recursos son de gran utilidad para el aprendizaje al abrir canales de información visuales, auditivos, interactivos, etc. (García-Valcárcel Muñoz-Repiso, 2007, p. 39)

Conocer las ventajas de los recursos digitales proporciona la posibilidad de integrar lenguajes auditivos y visuales de manera que motiven y estimulen la actividad de enseñanza, toda vez que son fuente de información, comunicación y difusión, es "[…] material de formato digital, que se ofrece de manera gratuita y abierta para educadores, estudiantes y autodidactas, para su uso y re-uso en la enseñanza, el aprendizaje y la investigación […]" (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO], 2002, p. 24). En este proceso de uso de tecnologías en contextos escolares, coincidimos con la nomenclatura de Tecnologías del Aprendizaje y el Conocimiento (TAC), en la que se propone un replanteamiento de las TIC hacia el servicio del aprendizaje y la obtención del conocimiento. Ante esto hay una redefinición de los roles a desempeñar en las situaciones educativas, tanto en el estudiantado como en el profesorado. Es así como, entre otras cosas, los docentes deben establecer y desarrollar estrategias que combinen el acceso a dichos recursos, organizar y seleccionar aplicaciones, materiales auditivos y visuales, así como identificar aspectos legales del uso de esos elementos o, en su caso, dar el crédito del origen de las fuentes que se utilizan acostumbrando a los estudiantes a respetar derechos de autor y derechos conexos de intérpretes, convirtiéndose también en orientadores y mediadores del proceso educativo. En tanto que las y los estudiantes deben desarrollar otras destrezas cognitivas, deben ser usuarios críticos ante la información, requieren saber buscar, seleccionar y comunicar, para que entre todos se desarrolle el conocimiento. En concreto, un nuevo aprendizaje para todos los agentes en el que hay cambios y adecuaciones en los caminos de enseñanza recorridos.

Hay que tener presente, como señaló Rocío Amador en su libro La Universidad Virtual en México: un nuevo paradigma tecno-educativo, que:

> […] actualmente las universidades mexicanas promueven políticas de innovación para desarrollar la infraestructura tecnológica de las redes telemáticas; incentivar la diversificación de estructuras y funciones organizacionales; estimular la creación de programas académicos y estrategias de formación profesional flexibles, rentables y adaptadas a las demandas […] y la integración de nuevas redes de comunidades educativas en alternancia (2001, p. 2).

Sin embargo, estando en pleno siglo XXI, a causa de la pandemia, nos descubrimos más desconocedores cibernéticos de lo que los tiempos demandan. Docentes y estudiantes en la época digital enfrentamos circunstancias económicas y cognitivas por resolver más allá de las propias disciplinas formativas.

El uso de recursos digitales como TAC en la docencia es una realidad, así como una necesidad, hace que docentes e investigadores generen sus propios materiales de enseñanza, en plataformas adecuadas para su difusión entre los y las estudiantes. Con la intención especifica de desarrollar los contenidos en relación a su disciplina, la posibilidad de reusar y modificar materiales, así como la búsqueda de calidad, validez y cualidad, las y los profesores seleccionan las herramientas más adecuadas para sus contextos educativos que podrían organizarse y ser evaluados por colectivos y academias de los educadores. Apoyando, así mismo, a que los y las estudiantes se vivan como protagonistas de su proceso de aprendizaje en compañía del docente y no como meros consumidores de tecnologías.

Indudablemente existen desventajas del uso de los recursos digitales, por un lado, en las redes circula mucho material de dudosa calidad, con escasos recursos de información y fundamentación, así como material hecho en broma o pruebas de personas que exploran los recursos sin ninguna intención formativa. Debido a esto, hay que aprender a identificar fuentes que circulan en el internet e incluso problemáticas de tipo legal, por los derechos de autoría. Además de lo anterior, enfrentamos la problemática del acceso a las redes o a dispositivos que soporten las actualizaciones de las plataformas y aplicaciones. Asimismo, en el caso de nuestras disciplinas que son esencialmente de cercanía y contacto, la distancia es una problemática mayor.

II. La interacción en la virtualidad

Para las profesoras que integramos el CAAE, dar clases de materias relacionadas con las artes escénicas durante ya casi tres semestres ha representado un enorme reto, en primer lugar el de lograr que las y los estudiantes mantengan el entusiasmo y superen la imposibilidad de encontrarnos frente a frente y continúen sus estudios de manera virtual; y en segundo lugar el hecho de que no todos los y las estudiantes cuentan con dispositivos adecuados ni con un acceso regular a internet; y por último que no todos están habilitados para utilizar las diversas herramientas que ofrece el mundo virtual.

En este sentido hemos logrado instrumentar algunas estrategias como son: el fortalecimiento de nuestras capacidades de empatía, la construcción de actividades para fomentar el sentido de pertenencia y, sobre todo, construir experiencias de aprendizaje significativo, a partir de las herramientas virtuales de las que se disponen en los grupos, ponderando siempre los objetivos de clase por encima de las actividades tecnológicas. Paralelo a estas circunstancias enfrentadas como docentes, la investigación realizada en danza y en teatro también nos confrontó respecto a nuestros productos escénicos y académicos, con los que comenzamos a explorar recursos audiovisuales como formas de transmisión y reproducción. Aunque más allá de estas funciones, el análisis y la comprensión de significados a través de las pantallas se han tenido que construir de manera diversa, con herramientas que permiten una situación participativa, como si fuera presencial. Lo anterior se logró mediante las preguntas, las intervenciones o reacciones de los participantes, al igual que con el empleo de canales de expresión, comunicación y, sobre todo, con la colaboración adecuada para desarrollar proyectos mediante estos recursos digitales.

> En este sentido se encuentra el Informe de la OECD (2007) (*Organisation for economic cooperation and development*) del *Center for Educational Research and Innovation*, titulado "*Giving Knowledge for Free. The emergence of open educational resources*". Este informe defiende los valores de compartir y colaborar en la creación de conocimiento e indica que la publicación de materiales de enseñanza abiertos tendrá efectos muy positivos (García-Valcárcel Muñoz-Repiso, 2016, p. 2).

Ante la situación de confrontar nuestra actividad cotidiana de docencia, investigación y creación como consecuencia del confinamiento, habrá que decir que nos hemos encontrado con bondades y sorpresas de los medios digitales, los cuales no eran usados ni aprovechados de manera suficiente, ya que fundamentalmente han sido muy empleados para registros de determinadas obras o exploraciones, resultando una manera de tener en un archivo digital las evidencias. Pero ahora nos encontramos con otras posibilidades, con nuevas opciones, con diferentes ideas y con propuestas de realización novedosas.

Hay que señalar que dos integrantes del Cuerpo Académico, las doctoras Alejandra Olvera y Rocío Luna, han trabajado desde hace más de dos años con el video, indagando y adentrándose para desarrollar sus propuestas escénicas en estos soportes. Explorando el cuerpo y la intermedialidad virtual, en función de reconceptualizarlo en estas interfaces. Ha habido una búsqueda de integrar conceptos estéticos en distintos medios, lo que modifica también la presentación, el ensayo, la posición, la luz, es decir, los componentes de las estructuras narrativas (Pavis, 2000, p. 51).

Ante la necesidad de continuar conectados con nuestros estudiantes y nuestro público de cualquier modo, ya sea a través de las redes sociales, de video-conferencias y particularmente de la plataforma *zoom*, encontramos, por ejemplo, la posibilidad de rescatar elementos escénicos ya fuera a partir del formato de video-llamada o a partir de temáticas relacionadas con los síntomas y situaciones que se han vivido durante la pandemia.

Los formatos escénicos virtuales durante la pandemia que han surgido demuestran que existen creadores y que existe público para ellos, lo que nos ha hecho pensar que las artes escénicas son una necesidad que no puede ser contenida. Probablemente una necesidad en los seres humanos de participar en la ficción, o de compartir relatos que no pueden ser expresados a través del cine o del video convencional. De hecho, aun antes de la pandemia por coronavirus, los formatos de video-danza y video-teatro ya habían demostrado virtudes intrínsecas e independientes de los formatos en presencia. Lo cierto es que hoy por hoy el formato virtual o el "Tecnovivio interactivo"[1], es la única manera que tenemos de sostener y mantener vivas a las ar-

[1] "Cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica en el que se produce conexión entre dos o más personas" (Dubatti, 2015, p. 44).

tes escénicas. Existen autores que han iniciado el estudio de este fenómeno, entre los que se encuentran Coulasso (2020), Ferreyros (2020), Infante (2020) y Dubatti (2014), entre muchos otros, y con los cuales coincidimos en el sentido de que dichos formatos virtuales para las artes escénicas no significan una evolución, sino más bien una utopía, un hibrido que no termina de definirse y que se encuentra en las fronteras entre el teatro y el cine, y que significan una oportunidad para dar continuidad al trabajo y hacerlas visibles (Ferreyros, 2020). De este modo hemos descubierto formas que nos permiten interactuar con el público, en tiempo real o de manera diferida que nos han posibilitado mirar nuestro trabajo desde diferentes ópticas para re-pensarlo, deconstruirlo y enriquecerlo.

Si bien, estas interacciones han significado una retroalimentación enriquecedora para nuestro crecimiento como investigadoras, docentes y como artistas escénicas, también hemos logrado identificar con claridad las limitaciones o diferencias que se generan entre un trabajo presencial y un trabajo "en línea". Entre dichas limitaciones se encuentra la inminente necesidad de atender aspectos técnicos, intelectuales y artísticos al mismo tiempo, sin que esto afecte la significación profunda y la intencionalidad de los trabajos presentados, así como la emergencia de convertirnos en espectadores al presentar una mirada propia de nuestro trabajo desde la dirección de la cámara y el trabajo de edición y, al mismo tiempo, ofrecer una diversidad de opciones para que el espectador de los audios, imágenes y videos pueda tomar decisiones para construir su propia mirada. Es decir, que frente a la necesidad de utilizar los medios electrónicos en sustitución al trabajo cuerpo a cuerpo, hemos tenido que asumir que la presentación en línea, tanto de nuestros trabajos artísticos como académicos, necesariamente implican la presentación del enfoque de las creadoras sin dejar fuera la posibilidad del espectador o participante de construir su propia percepción.

La experiencia tecnológica que hemos tenido que asumir por el confinamiento social, nos ha permitido observar aspectos del trabajo de creación escénica que es necesario considerar al proponer actividades desde la virtualidad. Por ejemplo, hemos podido advertir que el carácter virtual, los aspectos técnicos y las actividades de post-producción afectan sin duda aspectos de la escenificación que tienen que ver,

sobre todo, con la configuración del espacio y el tiempo escénico con el trabajo del actor. Nos hemos percatado que la calidad y la significación de las acciones creativas dependen también en gran medida de los medios disponibles como son la calidad de la señal, la eficiencia de los dispositivos personales y las habilidades en el manejo de las TIC y las TAC que cada participante tiene en la soledad de la propia habitación.

Por otra parte, hemos de decir que reconocemos nuestro privilegio de contar con las herramientas tecnológicas y las habilidades necesarias para el desarrollo de actividades tecnoviviales para construir experiencias colectivas. Así mismo, reconocemos que el *tecnovivio interactivo* no puede sustituir de facto y para siempre al convivio escénico, pues somos conscientes que cada uno de esos formatos obedecen a paradigmas existenciales diferentes (Dubatti, 2015) y responden a necesidades humanas distintas. A estas alturas hemos podido prever que nuestra actividad docente, de investigación y de creación en un futuro próximo estará permeada de la experiencia del trabajo virtual que hemos vivido durante el confinamiento, y que sería deseable que ambas propuestas (convivio y tecnovivio) cohabitaran en los procesos académicos y de creación. Pero también sabemos que tendría que ser una coexistencia y no una sustitución o un desalojo de la actividad escénica presencial por los encuentros realizados a partir de una intermediación tecnológica (Dubatti, 2015). Entendemos que no podemos poner a competir las experiencias compartidas cuerpo a cuerpo con las experiencias realizadas a partir de medios digitales, porque esto sería traicionar su origen ontológico peculiar. Asumimos entonces que puede haber cruces entre las estrategias virtuales y el acontecimiento escénico, y estamos seguras que las integrantes del CAAE seguiremos indagando al respecto, siempre y cuando abonen en la construcción de un mundo mejor para todos y todas como fundamento de nuestro trabajo académico y artístico.

En este mismo sentido, admitimos también que este año en el que hemos habitado un sinfín de experiencias virtuales en tiempo real, nos ha hecho extrañar profundamente el contacto de los cuerpos en las experiencias escénicas, anhelar la posibilidad de mirar a los ojos a las otras y a los otros, la experiencia de percibir ya no de manera fragmentada a través de una pantalla nuestros lenguajes corporales, sino de interactuar con los objetos y los espacios compartidos. Y es por ese anhelo que tenemos la

certeza de un regreso fortalecido a las aulas y a los escenarios, porque sabemos que "Ir perdiendo la cultura del convivio es perder uno de los tesoros más incalculables de la humanidad [...]" (Dubatti, 2015, p. 50).

Cómo Cuerpo Académico descubrimos la ventaja de reunirnos, ya que empezamos a construir nuestro plan de trabajo a partir de los medios. Ya contábamos con una página de difusión de actividades en *Facebook*, con la cual hacíamos evidente a determinados sectores nuestras actividades. Por otro lado, para el registro de las obras se abrió nuestro canal en *YouTube* en el cual hay material que hemos ido trabajando. Sin embargo, no utilizábamos todo el potencial de dichos espacios.

Imagen 1. Página en Facebook del Cuerpo Académico de Artes Escénicas

Las circunstancias nos llevaron a replantearnos nuestra interacción, las reuniones de trabajo y hasta el mismo desarrollo de actividades. Planeamos conferencias y la presentación de nuestro trabajo artístico, el realizado con los y las estudiantes y el nuestro. En el primer momento de desconocimiento, lo que ahora podría ser algo cotidiano, nos propusimos hacer presentaciones en vivo del material que usualmente teníamos como archivos y evidencias. Enfrentamos muchas dificultades técnicas, cada una de nosotras indagó sobre cómo resolverlas, hicimos pruebas y trabajamos a

partir del ensayo y error, hasta que encontramos herramientas que le daban fluidez al trabajo.

Descubrimos plataformas como *Padlet*, *Trello*, los usos *Zoom*, las desventajas *Google Meet* y las posibilidades de *Facebook Live* que puede ser en vivo, pregrabado o como estreno; incluso descubrimos los beneficios de trabajar con varias plataformas al mismo tiempo y encontramos una nueva división de tareas, con roles específicos para atender las necesidades: de presencia, respuesta al espectador, intercambio de ideas y manejo de la tecnología. De este modo pudimos valorar de otra manera nuestro trabajo como equipo.

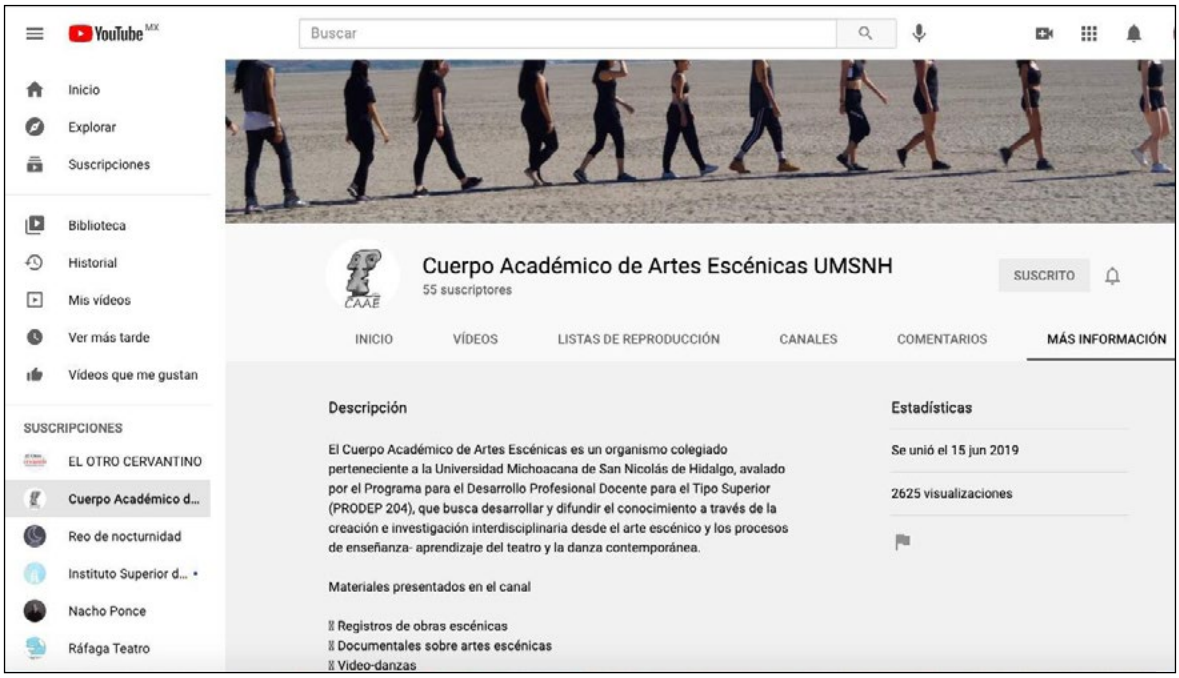

Imagen 2. Canal Youtube del Cuerpo Académico de Artes Escénicas

Así, luego del asombro ante el confinamiento, a más de un año de distancia, hemos logrado establecer de manera virtual ambientes de trabajo con nuestros estudiantes, quienes afortunadamente han asumido que es posible aprender teatro y danza de manera virtual, aunque no realizar presentaciones escénicas como estábamos acostumbrados. Hemos tenido que aprender a ser creativos con lo que tenemos: los medios digitales.

Por otra parte, a partir de los medios de difusión hemos accedido a un público que está dispuesto a presenciar de forma virtual y a interactuar con los creadores en tiempo real. Es decir que, mientras se presenta el video o el audio, el público expresa impresiones y dudas al respecto de lo que mira y escucha, y se realiza una suerte de intercambio de experiencias con los creadores. Lo que no suele ocurrir en presentaciones y los encuentros presenciales cuerpo a cuerpo.

Luego de estas experiencias con el trabajo virtual sabemos que regresaremos al convivio escénico fortalecidas, pero también sabemos que estos espacios virtuales llegaron para quedarse, también fortalecidos ya que han abierto posibilidades múltiples de tiempo y participación. Afortunadamente la realización de actividades en formatos virtuales y los logros obtenidos en los trabajos del CAAE, se han podido enfrentar gracias a la historia y a la conformación del colectivo que formamos las cuatro mujeres que lo integramos, en tanto que no solamente somos un Cuerpo Académico que tiene obligaciones y lineamientos que cumplir a nivel institucional, sino que somos un colectivo de mujeres que se sostienen principalmente por una dinámica saludable y sorora en nuestras relaciones interpersonales. Durante más de diez años nos hemos acompañado y apoyado, tanto en los asuntos universitarios como en los asuntos propios de la vida como amigas, madres y esposas y sus respectivas intersecciones. A partir de esta historia que se ha construido con una mirada femenina en pro del desarrollo humano, nos hemos dado cuenta que el trabajo y la academia no pueden estar separadas de la vida, lo que nos permite concebirnos, no como personas que están juntas para trabajar obligadamente, sino como un colectivo compenetrado que crece colectivamente y que al mismo tiempo propicia el crecimiento personal.

Descubrimos que el ciberespacio emergía como un espacio nuevo de libertad creativa, tanto en lo individual como en lo colectivo, tal como lo explica Remedios Zafra cuando establece una analogía entre "la habitación propia" propuesta por Virginia Wolf y el "El cuarto propio conectado" como espacios de libertad para las mujeres. En su libro Zafra afirma que el ciberespacio puede tornarse en un lugar para la auto-creación, al disponer de un espacio y un tiempo propio conectado a internet, o a la participación de la mujer en un espacio público en línea (Zafra, 2010, p. 170).

Como docentes y creadoras nos confrontamos a seguir adelante con nuestras actividades, buscando como motivarnos e impulsar entusiasmo en las y los estudiantes, a la vez encontramos un ámbito potencial para encauzar nuevas búsquedas de trabajo e investigación.

> Esta capacidad de adaptarnos a las circunstancias y apoyarnos en cada una de ellas, nos ha permitido por un lado fluir con el trabajo durante la pandemia y por el otro estar presentes para las demás en un momento en que el contacto y la contención se han vuelto muy importantes (Olvera, Fragoso, Rovira y Urdaibay 2020, p. 3).

Así pues, creemos firmemente que nuestra disposición al trabajo, la efectividad del mismo en formatos virtuales y nuestro compromiso con nuestros estudiantes, nuestros compañeros profesores y la vinculación con la comunidad, así como nuestras respuestas y resultados ante la situación emergente de la pandemia, son resultado de nuestra conformación como comunidad empática y sorora.

Conclusiones

Las experiencias del CAAE relatadas en este artículo han significado la construcción de un compromiso colectivo que pretende explorar las posibilidades de la tecnología digital al servicio de la creación, la investigación y la docencia en artes escénicas. Por la necesidad del encierro en nuestras casas y el inminente peligro de realizar nuestro trabajo en las artes escénicas de forma presencial y desde nuestro entrañable CAAE, tuvimos que apropiarnos del ciberespacio como nuestro principal instrumento de ejercicio académico. Descubrimos que ese campo virtual nos brindaba una nueva oportunidad para el ejercicio de la libertad y para fortalecer el crecimiento personal y el de nuestro colectivo.

Encontramos que preservar el trabajo del CAAE y fortalecer nuestra comunidad se volvió una necesidad central ante el aislamiento, sobre todo en una comunidad acostumbrada al convivio. Supimos que el aislamiento no tenía que ser sinónimo de

soledad, sino un espacio de acompañamiento solidario, entendido como la preocupación y la empatía con el otro, con la otra y con sus procesos de vivencia del cuerpo.

De manera paradójica la distancia derivada de la pandemia nos ha acercado a establecer colaboraciones con artistas escénicos, así como con profesionales de otras disciplinas que se encuentran en lugares distantes, tanto a nivel nacional como internacional, lo que nos ha permitido ampliar nuestro alcance geográfico en cuanto a colaboradores y público, lo que quizá de otra manera no hubiera sido posible. Las experiencias relatadas han significado, además, la construcción de un compromiso colectivo que pretende explorar las posibilidades de la tecnología digital al servicio de la creación, la investigación y la docencia en las artes escénicas.

Lo que es cierto es que nuestro trabajo como académicas, así como nuestras pulsiones profundas como artistas escénicas, no se han quedado paralizadas esperando a que se termine la pandemia. Nuestras preocupaciones como docentes, investigadoras y artistas como son: la relación del cuerpo con el paisaje y con diferentes espacios; el rescate de la memoria como pulsión del cuerpo; la denuncia sobre la normalización de la violencia y el miedo; la necesidad de construir un diálogo con el espectador y la convicción de que las herramientas de las artes escénicas y su aportación simbólica son capaces de generar mejores condiciones de vida para poblaciones vulnerables, han encontrado en los medios digitales cauces de difusión y retroalimentación con nuevas disciplinas y nuevas audiencias.

Referencias

Amador, R. (2001). *La Universidad Virtual en México: un nuevo paradigma tecno-educativo.* Montreal: Bogues-Globalisme et Pluralisme. Apr 2002, Montréal, Canada. ffe-dutice-00000566

Coulasso, J. (2020). "Coronavirus y artes escénicas. Reinventar el teatro". *Anfibia*. Recuperado de http://revistaanfibia.com/ensayo/reinventar-el-teatro/

Dubatti, J. (2015). "Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, pp. 44-54.

Ferreyros, C. (2020). Entrevista por correo electrónico.

Hernández, L. & Muñoz, L. (2012). Usos de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) en un proceso formal de enseñanza y aprendizaje en la educación básica. *Zona Próxima,* (16), 2-13. Recuperado de http://rcientificas. uninorte. edu.co/index.php/zona/article/view/1647/2752

Infante, M. (2020). "Teatro por streaming y el derecho a la opacidad". *Hiedra*. Recuperado de https://revistahiedra.cl/opinion/teatro-por-streaming-y-el-derecho-a-la-opacidad/

García-Valcárcel Muñoz-Repiso, A. (2007). "Herramientas tecnológicas para mejorar la docencia universitaria. Una reflexión desde la experiencia y la investigación". *RIED. Revista Iberoamericana de Educación a Distancia, 10*(2), pp. 125-148. Recuperado de https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=331427207006

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO. (2002). Forum on the Impact of Open Courseware for Higher Education in Developing Countries Final report. Recuperado el 15 de enero de 2020 de http://unesdoc.unesco.org/ images/0012/001285/128515e.pdf

Pavis, p. (2000). *El análisis del espectáculo*. Barcelona: Paidós.

Rabadán, A., Fragoso, C., Rovira, A., y Urdaibay, R. (2020) "Microcomunidad de mujeres dentro y fuera de la pandemia". *Tiempos de Pandemia,* recuperado de https://www.cic.umich.mx/coronavirus/

Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado.* (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo. Madrid: Fórcola ediciones.

Rabadán, A., Fragoso, C., Rovira, A., y Urdaibay, R. (2020) "Microcomunidad de mujeres dentro y fuera de la pandemia". *Tiempos de Pandemia,* recuperado de https://www.cic.umich.mx/coronavirus/

¿Pueden las máquinas ser creativas? Los retos del arte del siglo XXI

Yazmín Tisnado

> El observador paradigmático no es el hombre que ve y comunica lo que todos los observadores normales ven y comunican, sino el hombre que ve en objetos familiares lo que nadie ha visto anteriormente.
> (Hanson, 1977, p. 25)

Introducción

La revolución tecnológica acontecida a finales del siglo pasado nos dotó de inquietantes dispositivos y reconfiguró todos y cada uno de los ámbitos de la existencia. El desarrollo de la Inteligencia Artificial (IA) ha inaugurado nuevos escenarios para la experiencia humana. Los crecientes procesos de automatización posibilitados por los algoritmos han dejado en claro que los seres humanos seremos reemplazados en un sinfín de actividades que ahora las máquinas pueden realizar mejor que nosotros. Los investigadores Carl Benedikt Frey y Michel A. Osborne son los responsables del informe *The Future of Employment* (2013) en el cual estiman que en menos de dos décadas el 47 % de los puestos de trabajo corren el riesgo de ser automatizados gracias a los algoritmos. No obstante, aún tenemos los seres humanos un último refugio, el arte ¿cierto?

Prudente será interrogarnos respecto a las reconfiguraciones que han acontecido a partir de nuestro encuentro con las sofisticadas Inteligencias Artificiales contemporáneas, pues los desarrollos tecnológicos posibilitados por los algoritmos nos llevan al reconocimiento de la praxis digital que ha creado sistemas de hábitos que modifican el vivir mismo. Ventanas, íconos y algoritmos crean nuevos entornos para el existir. El cambio tecnológico marca la pauta del ritmo de vida en las sociedades altamente tecnificadas. Los algoritmos ganan terreno en las más diversas actividades humanas y, al parecer, el arte no es la excepción. A partir del auge de la tecnología

han emergido fenómenos como el arte digital, *Net.art,* arte medial, arte electrónico, el arte algorítmico y una diversidad de producciones digitales transmediales que han dado lugar a nuevos perfiles profesionales como el curador digital. El arte en, para y del ciberespacio se vuelve parte ya de nuestro cotidiano.

En el siglo XXI la producción artística y la innovación tecnológica resultan ser parte de un gran jardín de senderos que se bifurcan, deviniendo, en una especie de: "laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarca el pasado y el porvenir" (Borges, 1956, p. 107). El arte actual se desarrolla de la mano de los avances científicos y tecnológicos, no solamente al *subsumirlos* como herramientas, sino al erigir discursos críticos sobre el impacto que el desarrollo tecnocientífico ha tenido en todos los niveles y órdenes de la existencia. La amalgama de arte y tecnología es hoy, más que nunca, palpable.

Una visión artística que podemos circunscribir como crítica acerca de los alcances que puede tener el orden tecnológico contemporáneo, y hacia dónde nos lleva en sus sendas laberínticas, la encontramos en las piezas de joyería de la artista Ewa Nowak. Graduada de la Academia de Artes de Varsovia, Nowak fundó NOMA, un estudio de diseño industrial que intenta salvaguardar la identidad de las personas ante los sistemas de reconocimiento facial. La línea elaborada por Nowak lleva por nombre "Joyas Faciales". El principal objetivo de la sofisticada colección de la artista es abrir el diálogo en torno al derecho a la privacidad, pues los algoritmos de reconocimiento facial se han transformado en los vigilantes del espacio público. Las piezas que elabora Nowak se caracterizan por ser *low-tech*, llamativas y transgresoras; dada la exuberancia en el diseño, los materiales y la estructura.

Una de las joyas faciales más distintiva de la colección está elaborada en latón (metal de color dorado intenso), el cual es resultado de la aleación entre cobre (Cu) y zinc (Zn), el diseño estructural de la pieza en cuestión se compone de dos círculos de latón colocados a la altura de las mejillas y una tira *cuasi* rectangular colocada de forma vertical en medio de la frente, unidos estos tres elementos por un armazón que permite colocarlo a la manera de lentes. Los diseños de la artista hacen que quien porte su joyería no pase en forma alguna como desapercibido, y ese es el objetivo, abrir el horizonte de diálogo en torno a la necesaria defensa de la persona y su iden-

tidad a partir de la visibilidad de frentes de lucha y prácticas subversivas ante lo que algunos nombran "dominación algorítmica".

Pero Nowak no es la única en preocuparse por estos fenómenos, filósofos como Byung- Chul Han, sostienen que hoy vivimos en una especie de panóptico digital, facilitado por los algoritmos que se encargan de monitorear nuestro andar virtual y material. Señala el filósofo coreano que: "el alma humana necesita esferas en las que pueda estar en sí misma sin la mirada del otro" (Han, 2013, p. 14). Pero en una sociedad donde los sistemas de vigilancia acechan desde el otro lado de nuestras *webcams* con sistemas de reconocimiento facial de aprendizaje profundo como *DeepFace*, ¿qué espacios para la libertad nos quedan? Dado que, tal y como afirma Han en su obra *En el enjambre*:

> Somos programados de nuevo a través de este medio reciente, sin que captemos por entero el cambio radical de paradigma. Cojeamos tras el medio digital, que, por debajo de la decisión consciente, cambia decisivamente nuestra conducta, nuestra percepción, nuestra sensación, nuestro pensamiento, nuestra convivencia. Nos embriagamos hoy con el medio digital, sin que podamos valorar por completo las consecuencias de esta embriaguez. Esta ceguera y la simultánea obnubilación constituyen la crisis actual (Han, 2014, p. 11).

DeepFace es un sistema creado por Facebook, el cual se encarga de detectar los rostros humanos a partir de imágenes digitales. Se emplearon más de 4 millones de imágenes cargadas por usuarios de Facebook para entrenar al sistema de reconocimiento facial que cuenta con un récord de 97 % de aciertos, lo cual le ha llevado a superar al sistema de identificación empleado por el FBI que tenía un 85 %. Así "El «rostro humano» expuesto sin [el] «aura de la mirada»" (Han, 2013, p. 27), adopta en las sociedades actuales la forma de una mercancía.

Se vuelve necesario interrogarnos por el futuro a partir de una mirada de largo alcance. En el presente capítulo nos enfocaremos específicamente en el arte producido por Inteligencias Artificiales, para pensar las interacciones entre las máquinas y el arte en la sociedad del siglo XXI. ¿Cuáles son sus fronteras, sus posibilidades y

espacios de resistencia en el acontecer actual altamente tecnificado? El principal objetivo que aquí se persigue va entorno a las reflexiones que vislumbran al arte como la última frontera en los procesos de automatización de la vida contemporánea; el arte y la creatividad como espacio negado a las máquinas, pues no olvidemos la radical diferencia que existen entre hablar del arte asistido por computadoras, al arte producido por computadoras. Pues mientras podemos advertir que en el primero estamos hablando del arte en el que las computadoras facilitan la exhibición o producción de obras; en el segundo se atiende a la elaboración y la ejecución de piezas realizadas por Inteligencias Artificiales de última generación.

La creatividad deviene como uno de los elementos constitutivos de la producción artística, pues en ella es donde tiene lugar toda inventiva que ha de definir las posibilidades del acontecer artístico, pero ¿qué pasaría si descubrimos que las máquinas también pueden ser creativas?, ¿será posible que podamos encontrar arte realizado por Inteligencias Artificiales autónomas que operen a partir de lógicas algorítmicas y en el cual los procesos creativos tengan lugar? Antes de aventurarnos a afirmar o negar dicha cuestión comencemos por definir el lugar que tiene la creatividad humana dentro de los procesos artísticos y cómo ésta ha sido uno de los grandes pilares en la historia del arte.

La creatividad es definida como la facultad de crear, una facultad que los seres humanos nos hemos atribuido de manera exclusiva a lo largo de la historia. No obstante, los actuales avances y desarrollos en IA parecen invitarnos, por decir lo menos, a reconsiderar dicha afirmación.

Analicemos con mayor detenimiento la creatividad, señalamos que ésta es la facultad de crear, pero importante será reparar en la definición que tenemos del concepto de crear, según la Real Academia de la Lengua Española (RAE) crear implica "producir algo de la nada". Pero, ¿es acaso ello posible? Epistemólogos como John Locke y su obra *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1963) no estarían de acuerdo, pues nuestro filósofo afirma que ningún intelecto humano, por fuerte que sea, es capaz de forjar o de inventar ideas nuevas. Si esto es así, entonces, nos enfrentamos al reto de preguntarnos cómo podemos caracterizar la creatividad. Locke es un empirista, es decir, considera que a partir del uso de nuestros sentidos los seres humanos

podemos dar cuenta de todo el conocimiento que poseemos y que sería absurdo pensar en la existencia de ideas o principios innatos. Lo cual le lleva a interrogarse sobre el origen del vasto acopio de ideas que poseen los seres humanos, así como el lugar que ocupa la creatividad y la imaginación en el entendimiento. Se interroga Locke:

> ¿De dónde se hace la mente de ese prodigioso cúmulo, que la activa e ilimitada imaginación del hombre ha pintado en ella, en una variedad casi infinita? ¿De dónde saca todo ese material de la razón y el conocimiento? A esto contesto con una sola palabra: de la experiencia; he ahí el fundamento de todo nuestro conocimiento, y de allí es de donde en última instancia se deriva. Las observaciones que hacemos acerca de los objetos sensibles externos o acerca de las operaciones internas de nuestra mente, que percibimos, y sobre las cuales reflexionamos nosotros mismos, es lo que provee al entendimiento de todos los materiales del pensar (Locke, 1963, p. 36).

La creatividad parece emergen dentro de las reflexiones de Locke como la posibilidad de asociaciones entre ideas ya conocidas que dan lugar a una imaginación constructiva que trabaja a partir de los datos recuperados por la experiencia, así la creatividad no consistiría en la capacidad de gestar nuevas ideas sino en la facultad de combinar ideas ya existentes y a partir de ellas producir algo distinto, fruto de la reordenación de ideas e informaciones, pues:

> el más elevado ingenio o el entendimiento más amplio, cualquiera que sea la agilidad o variedad de su pensamiento, no tiene el poder de inventar o idear en la mente ninguna idea simple nueva que no proceda de las vías antes mencionadas; ni tampoco le es dable a ninguna fuerza del entendimiento destruir las que ya están allí; ya que el imperio que tiene el hombre en este pequeño mundo de su propio entendimiento se asemeja mucho al que tiene respecto al gran mundo de las cosas visibles, donde su poder, como quiera que esté dirigido por el arte y la habilidad, no va más allá de componer y dividir los materiales que están al alcance de su mano; pero es impotente para hacer la más mínima

> partícula de materia nueva, o para destruir un solo átomo de lo que ya está en ser. Igual incapacidad encontrará en sí mismo todo aquel que se ponga a modelar en su entendimiento cualquier idea simple que no haya recibido por sus sentidos, procedente de objetos externos, o por la reflexión que haga sobre las operaciones de su propia mente acerca de ellas. Y yo quisiera que alguien tratase de imaginar un sabor jamás probado por su paladar, o de formarse la idea de un aroma nunca antes olido; y cuando pueda hacer esto, yo concluiré también que un ciego tiene ideas de los colores, y que un sordo tiene nociones distintas y verdaderas de los sonidos (Locke, 1963, p. 42).

Ahora bien, es importante señalar que la filosofía no es el único campo del saber que se ha abocado a la tarea de estudiar la creatividad, pues ésta ha sido trabajada con gran hondura por la psicología, la cual ha tendido a describir la creatividad como un proceso dinámico bajo el cual se ha asentado el progreso cultural. La psicología se interroga en torno al proceso mediante el cual se han de "producir" las ideas. Karl Popper, en su obra *La lógica de la investigación científica*, refiere que el acto a través del cual se concibe una teoría no corresponde a un análisis lógico, pues no se detiene el lógico a indagar cómo se le ocurre una idea a una persona ya que para éste carece de importancia, sin importar que hablemos de las ideas dentro del plano de la ciencia o el arte, mientras que sí se revela como un tema de interés para la psicología empírica, la cual ha llegado a definir la creatividad como "el conjunto de aptitudes vinculadas a la personalidad del ser humano que le permiten, a partir de una información previa, y mediante una serie de procesos internos (cognitivos), en los cuales se transforma dicha información, la solución de problemas con originalidad y eficacia" (Hernández, 1999, p. 67), es decir, no "creamos" ni "inventamos" ideas de la nada, sino que nos servimos de datos previos que nos permiten conjugar, mezclar e idear de forma "creativa". La cuestión aquí es que, en ese intento de aproximación a la creatividad, fruto de la conjunción entre meditaciones epistemológicas de corte empirista y reflexiones *psicologistas*, advertimos que aparece la creatividad, una y otra vez, como suscrita a "la personalidad del ser humano". Pero y si no, ¿qué pasaría si la creatividad pudiese ser replicada y gestada por Inteligencias Artificiales?, ¿qué

ocurriría si llevamos lo aquí expuesto más allá de las fronteras y límites de recombinación y conjunción de datos por parte de los seres humanos?

Hasta aquí hemos examinado de manera somera y breve la creatividad, obteniendo una definición que parece ser más robusta a la inicial. Ahora nos vemos en la necesidad de admitir que al convenir con Locke abrimos la puerta a la posibilidad de que la creatividad sea una actividad que las Inteligencias Artificiales puedan gestar, con lo cual las posibilidades de enlazar la IA con las Artes se vuelve cada vez más real. Expliquémonos.

Una parte importante de la producción artística contemporánea se ha trazado a partir de los desarrollos exponenciales que se han tenido con la Inteligencia Artificial y que ha posibilitado la automatización proporcionadas por los algoritmos, los cuales se adentran cada vez más en procesos de cognición compleja, lo que nos ha llevado, desde la perspectiva de algunos, a las postrimerías de la historia, motivo por el cual nos vemos con la necesidad de replantearnos si la creatividad es un proceso y fenómeno exclusivamente humano.

La historia es un proceso dinámico, siempre abierto y en constante transformación, de igual forma lo es, lo ha sido y será el arte. La labor de los artistas actuales se ha transformado en lugar de encuentro y desafío, pues el arte y los artistas son: "infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades" (Borges, 1985, p. 114). Esas posibilidades tendrán que plantearse y lucharse desde la trinchera de los discursos del arte contemporáneo. Pues tal como enuncia Walter Benjamin: "en la «industria de lo bello» tienen lugar cambios radicales que son resultado de las conquistas de la técnica moderna; que no sólo el material, los procedimientos de las artes, sino la invención artística y el concepto mismo de arte están en plena transformación" (2003, p. 12).

Uno de los ejemplos de dicha transformación es el Arte Algorítmico. Por ello, comencemos por enunciar qué es un algoritmo; el término proviene del árabe, se alude al matemático al-Korismo, escritor del tratado en el que se presentó el sistema decimal. Así el término algoritmo hacía alusión a una notación de cálculo, fue empleado por los matemáticos, tal y como lo señala Ferrater Mora:

> para referirse a cálculos fundamentalmente de tipo algebraico, pero que aspiran a extenderse a toda operación (lógica o matemática) efectuada con un sistema de signos cuyas reglas son aplicables mecánicamente. Este significado se conserva en gran parte del uso actual de 'algoritmo' como uno de los métodos para producir inferencias de una manera, por así decirlo, "automática" (Ferrater, 1994, p. 105).

Ahora bien, en las teorías estándar de las Ciencias de la Computación un algoritmo es, por definición, determinista, no obstante, existe la posibilidad de tener algoritmos no deterministas, los cuales posibilitan que a partir de entradas de información se logren múltiples resultados posibles, esto se logra ya sea con modelos como la Máquina de Turing probabilística, al emplear generador de números aleatorios o con entradas de información adicional.

Todo arte algorítmico opera a partir de un proceso basado, tal y como su nombre lo indica, a través de un algoritmo, el cual es creado por el artista, también llamado "algorista". En la búsqueda de un Arte Algorítmico no determinista los artistas tienden a introducir factores que permitan un grado de indeterminación, lo que asegura que ni el propio artista sea capaz de conocer el resultado que el algoritmo ha de generar, pues no debemos olvidar la diferencia entre el arte generado por ordenadores en comparación al arte asistido por ellos. Aun cuando las obras de arte algorítmico tienen antecedentes que podemos rastrear con el desarrollo de la cibernética de los años 50, incluso hoy, siguen suscitando debates. Centrémonos en un caso paradigmático acontecido en 2018; *Retrato de Edmond de Belamy*, la obra fue elaborada por una a partir de un algoritmo y logró marcar un antes y después al venderse por 380.000 euros, el precio más alto en el que se ha vendido una pieza de arte algorítmico.

Obvious es el nombre del colectivo de Hugo Caselles-Dupré, Pierre Fautrel y Gauthier Vernier, creadores del algoritmo. En su manifiesto *Inteligencia Artificial para el Arte*, señalan que su objetivo es explorar y compartir las diferentes formas en que los algoritmos de aprendizaje automático pueden potenciar la actividad artística. Reconocen que la noción de creatividad es extremadamente difícil de encapsular, pues se presenta como un proceso que implica una serie de factores que aún no está

claramente definido. Advierte que los algoritmos son fascinantes al tratar de profundizar y comprender las diferentes fuerzas en la participación dentro del proceso de creación, afirmando que la creatividad ya no sólo es para seres humanos.

El colectivo invita a la creación de obras de arte colaborativas, donde humanos e Inteligencias Artificiales aparecen "colaborando", como los actores que dan forma a nuestra sociedad actual. Afirman que su colectivo de arte desea arrojar algo de luz sobre las formas emergentes de crear, manifiestan que una nueva generación de creadores se levantará, una que sabrá cómo construir y colaborar con algoritmos, lo que posibilitará un proceso innovador, donde las manos del artista y las posibilidades creativas de las máquinas se unan en la búsqueda de un nuevo tipo de estética y una concepción más profunda como marco de referencial. Al final de su manifiesto (2018) recuperan una cita de Picasso que reza: "Las computadoras son inútiles. Ellas sólo pueden darnos respuestas" a lo cual el colectivo *Obvious* responden "bien Picasso, disentimos".

Volvamos ahora sobre *El retrato de Edmond de Belamy*, para realizar la obra se alimentó el sistema con más de 15.000 retratos de los siglos XVI y XX. El algoritmo programado creó la pieza resultante tomando como referente los retratos cargados en la base de datos, recordemos que los artistas, aun cuando fueron los responsables de crear el algoritmo desconocían la pieza que éste abría de erigir, pues emplearon un algoritmo no determinista. El resultado, el cuadro de un hombre con camisa blanca y atuendo negro, cuya cara se muestra borrosa. Una de las peculiaridades de la obra es que en lugar de ir acompañada por la clásica firma del autor, la pieza lleva en su lugar la fórmula matemática de su "creador".

Los desarrollos tecnológicos reescriben los procesos creativos. Presentan un nuevo horizonte para las múltiples expresiones artísticas, pues no sólo la pintura se ha visto trastocada a partir de las Inteligencias Artificiales de última generación, que comienzan a ocupar el foco de atención cuando de emular e incluso de superar la capacidad creativa humana se habla.

¿Será acaso posible considerar a las IA colaboradoras creativas? Hoy las máquinas son inteligentes y creativas, pues tal y como establecimos con anterioridad, la creatividad no consiste en crear e imaginar ideas enteramente nuevas, sino en la manera

en la que se parte de experiencias, en el caso de los humanos, y bancos de datos, cuando hablamos de la IA, y a partir de ello se recombinan ideas ya conocidas para dar pie a planteamientos, producciones y creaciones originales. Advertir que la creatividad es posible gracias a la memoria, la abstracción y el razonamiento lógico logra que sea factible y viable la creatividad computacional como un vasto campo de estudio.

Dentro de este mismo espectro podemos encontrar los experimentos musicales con inteligencia artificial que ha realizado el profesor, artista y científico David Cope. El artista ha decidido crear algoritmos que a partir de procesos de deconstrucción y recombinación pueden dar vida a sorprendentes composiciones musicales. En 1981 comenzó Cope a experimentar con los desarrollos de la Inteligencia Artificial, manifiesta que se enfrentaba a un bloqueo de compositor, así que ideó la construcción de un programa que pudiese emular su estilo musical, no obstante, al no tener claro su propio estilo, optó por emplear el programa para detectar los estilos de compositores clásicos.

A partir del concepto de recombinación es que Cope vislumbró un método para producir música nueva, tomó como punto de partida piezas ya existentes que se transfiguraban en creaciones originales a través de sucesiones lógicas. Pues, así como los escritores que comparten las 27 letras del alfabeto las usan como base para la construcción de libros infinitos, así los procesos de recombinación dan pie para pensar que los procesos de creatividad computacional pueden transmutar en esa especie de Libro de arena al que aludía Borges, ese que: "se llama Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin" (Borges, 2016, p. 508). Recordemos que la creatividad no radica, como afirmábamos con Locke, en la invención de ideas simples ajenas a la experiencia, sino en la posibilidad de construir ideas compuestas a través de las ideas simples, de igual forma tendríamos de consentir que el secreto de la creatividad algorítmica no radica en la invención de nuevas notas o letras, sino en las posibilidades de asociación cuasi infinitas que éstas nos otorgan.

Así fue como nació el modelo informático de creatividad musical, también conocido como EMI, el primero en lanzar un CD de música clásica y conmocionar al mundo al presentar lo que la música algorítmica por computadora puede hacer con tan sólo tres principios básicos: deconstrucción, firmas de concordancia y recombinación.

Contamos ya con robots que pintan, con Inteligencias Artificiales que crean cuadros que se ofertan en casas de subastas, tenemos a EMI capaz de trabajar bajo tres principios básicos que le permiten construir composiciones que deleitan, enojan o provocan, pero que no dejan a nadie indiferente, tenemos a Shortly que escribe historias a partir de una idea; se nos dice que basta acudir a la IA para que nos proporcione historias con desarrollos creativos, pues Shortly sólo requiere que le suministremos una breve y tenue idea para comenzar a colaborar con nosotros en la redacción de la próxima gran historia, porque ahora ejecutar el arte de escribir colaborativamente pareciera ser tan fácil como presionar el botón *Start Writing* y pasar al siguiente botón con la leyenda *Write for me*.

La antesala de una nueva historia del arte que se comienza escribir está ante nosotros. La interrogante inicial con la que abrimos el presente capítulo: ¿Pueden las máquinas ser creativas? Tal vez no pueda ser respondida aún, pues no nos encontramos facultados para dar una respuesta certera, recordemos que la creatividad computacional es un campo de análisis joven. Pero no por ello debemos soslayar que se han comenzado a diluir las fronteras entre la creatividad humana y computacional. Los desarrollos y avances de la Inteligencia Artificial nos han permitido acceder a una constelación de sentido en el que humanos e Inteligencias Artificiales se presentan hoy como colaboradores creativos.

Referencias

Benedikt, C. y Osborne, M. (2013). The Future of Employment: How Susceptible are Jobs to Computerisation. Oxford: Ti p. Científico. Recuperado de: https://www.oxfordmartin.ox.ac.uk/downloads/academic/The_Future_of_Employment.pdf

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* México: Editorial Itaca.

Borges, J. (1985). *Ficciones.* Argentina: Editorial Planeta De-Agostini.

Borges, J. (2014). "El libro de arena". En (Ed.), *Cuentos completos (pp.)*, México: Lumen.

Byung-Chul H. (2013). *La sociedad de la transparencia.* Barcelona: Herder.

Byung-Chul H. (2014). *En el enjambre.* Barcelona: Herder.

Berardi, F. (2019). *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de posibilidad.* Buenos Aires: Editorial Caja Negra.

Caselles-Dupre, H. y et al. (2018). Manifiesto Obvious, Artificial Intelligence for Art. Obvious: Ti p. Científico., Recuperado de: https://obvious-art.com/page-about-obvious/

Hernández, C. (1999). *Manual de creatividad publicitaria.* Madrid: Síntesis.

Locke, J. (1963). *Ensayo sobre el entendimiento humano.* Buenos Aires: Aguilar.

Mora, F. (1994). *Diccionario de Filosofía,* Tomo I. Barcelona: Editorial Ariel.

Martinez, A. (2018). *Bienvenidos a la era del arte algorítmico*. La voz de Calicia: Ti p. Cultural. Recuperado de: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2018/10/26/bienvenidos-era-artealgoritmo/00031540567059576900146.htm

Eutonía y Escena: la fluctuación del tono en la caracterización escénica

Pablo Cabral

Introducción

Cuando se habla de caracterización se puede hacer referencia al aspecto y comportamiento que un artista escénico desarrolla y representa en escena. Es la construcción de un conjunto de atributos peculiares que permiten reconocer a ese personaje como tal y que busca al mismo tiempo que el espectador se aleje de la identificación del actor y su identidad. Esta forma de representación conlleva, desde una primera aproximación, un conjunto de elementos sobre los que se acciona como lo son: el pintarse (maquillaje), el vestirse (vestuario) y el expresarse (voz-cuerpo y corporalidad). Pero estos, sin duda, son los elementos visibles, aquellos factores de la caracterización que a priori llegan al espectador ante la observación de la mera apariencia.

Sin embargo, existen una serie de fenómenos que intervienen en esta tarea de ponerse en la piel del personaje que no son tan visibles, que implican un trabajo y entrenamiento del actor/bailarín en aspectos sensoriales, perceptivos y sensibles. Una transición desde un cuerpo vivido hacia un cuerpo interpretado. Un elemento indispensable en esta preparación es la fluctuación del tono neuromuscular que va a permitir que el artista desarrolle una flexibilidad corporal, vocal y emocional. En este trabajo se presenta a la Eutonía, disciplina terapéutica psico-física, como una herramienta de preparación y fomación del artista en su proceso de preparación y caracterización escénica.

> Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical son individuos, eso es, seres en los que puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido solo es accesible por un contacto directo y que irradian su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial. Es en este sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. Es un nudo de significaciones vivientes, y no una ley de un cierto número de términos covariantes (Merleau-Ponty, 1945, p. 168).

I. La Eutonía y su relación con la Escena

La eutonía fue creada por la alemana Gerda Alexander a partir de un registro de experiencias personales, "proponiendo una síntesis del conocimiento total del ser humano que integra las emociones, aspectos psicosomáticos y la experiencia del ser" (Cabral en Jiménez Draguicevic et al., 2017, p. 95). Entendía su creación como una disciplina y al mismo tiempo "un camino de búsqueda de la unidad psicofísica del hombre dentro del mundo occidental. Desarrolla la capacidad creativa del individuo [...] ampliando su conciencia" (Alexander, 1983, p. 29). Su propuesta estaba constituida por un cuerpo disciplinar que parte de 4 principios: "Consciencia de la piel" o "Tacto consciente", "Consciencia de los huesos", "Consciencia del espacio interno del volumen corporal" y "Contacto consciente". Estos se articulan en una metodología a partir de una pedagogía de enseñanza-aprendizaje que postula la neutralidad del eutonista como base para respetar los procesos individuales de cada alumno.

Como disciplina aplicada a la escena, propone desarrollar la consciencia del cuerpo mediante una observación introspectiva y extrospectiva, generada por la atención dirigida y la intención como componente que motoriza la actividad.

> Para favorecer una actividad o un acto determinado del buen empleo del cuerpo [...], la eutonía nos lleva a dominar unos conocimientos útiles de la anatomía del movimiento, la fisiología, la economía y eficacia del gesto y las leyes físicas relacionadas con la postura y los desplazamientos de la persona respecto a la pesadez, es decir, en función de su peso y del peso de lo que lo porta (Duliege, 2011, pp. 22-23).

Posibilita el encuadre para hacer un estudio y práctica de la consciencia del cuerpo en el espacio, identificando las tensiones innecesarias para poder reacomodar el movimiento haciéndolo más expresivo, creativo y de calidad. De esta forma vincular la percepción, la creación y la acción como factores necesarios en esta preparación del artista y su corporalidad. Acompañar en el proceso de caracterización, desde una visión integral del cuerpo, para llegar al mejor desempeño en escena, tendrá como producto final al personaje creado.

II. El estado de Consciencia

Cuando se habla de consciencia, se hace referencia a un "estar despierto", "estar alerta", aguzar los sentidos para estar presentes de uno mismo y del entorno y los estímulos que de este provienen. Tener la "capacidad de percibir la realidad de una forma estructurada, dinámica, [...] interactuar con los estímulos recibidos y seleccionados por el sistema nervioso" (Vishnivetz, 1994, pp. 191-192). Es así como se comprende el estar consciente como un nivel de atención sostenida en el tiempo, de calidad, observando desde los sentidos en un proceso bidireccional, hacia uno mismo y hacia el mundo. Se trata de mantener una calidad de consciencia:

> [...] reflexiva y en un estado presente, atribuyéndole a este cúmulo de sensaciones y experiencias, una organización determinada [...]. Establecer un orden en el cuerpo para procesar los estímulos del interior (propioceptivos), y los del exterior (exteroceptivos), por medio de la atención dirigida, con la finalidad de componer una corporalidad sensible, afectada y disponible para la creación (Cabral en Marcos Carretero et al., 2017, p. 103).

En este proceso se desencadena un vínculo entre el mundo interno con el externo, permitiendo una dialéctica que abre el juego creativo y la fluctuación del tono en dos niveles: el preconsciente, que desarrollará la selección de signos provenientes del cuerpo y dirigidos hacia el interior, y al mismo tiempo, el consciente, que proporciona un registro sensorial del cuerpo y su realidad.

Luego de un entrenamiento medianamente prolongado, el artista desarrolla un cuerpo que entra en estado de alerta, un nivel de observación, sensibilización y receptividad muy sutil que se conoce como *Awarenesss* (que proviene de *aware* que significa despierto). Este estado de consciencia refinada permite al artista reconocer no solo lo que está haciendo, sino también estar despierto de modo reflexivo atendiendo a los propios procesos orgánicos, mentales y afectivos.

> La persona desarrolla la capacidad de percibir los estados internos (orgánicos, afectivos, intelectuales, etc.) y discriminar las percepciones externas y la interacción continua que existe entre ambas. Esto produce una modificación en el estado de alerta del individuo, quien a su vez modificará su acción en el entorno. La eutonía ejercita constantemente la expansión del *awareness* (Vishnivetz 1994, pp. 201-202).

Vivir la experiencia de caracterización, con mayor intensidad y agudeza, para reconocer qué sucede y cómo sucede y, así, generar recursos creativos operables al momento del trabajo escénico. Despertar un estado de continua atención, observación y sensibilización.

III. Los 4 regentes activos

En la práctica eutónica, existe una actuación constante de tres regentes activos del sistema sensoperceptivo que son: *la atención*, *la observación*, *la precisión* y *la intención*. Estos acompañantes constantes e indispensables convierten cada actividad que se realiza en una experiencia en sí misma y, al mismo tiempo, en un estudio preciso y sistemático del cuerpo y los fenómenos subyacentes que apoyan a la caracterización. En este sentido se abordarán cada uno de ellos.

La *atención* entendida como un estado de consciencia sostenida por un lapso de tiempo, lo que permite mantener un cierto nivel de receptividad sensorial, el cual está orientado a determinados órganos sensoriales. Como lo especifica Vishnivetz, "la atención activa la corteza cerebral y «dirige» las actividades conscientes. [...] es el reloj despertador de la conciencia. Al enfocar la atención sobre «algo», ese «algo» cobra existencia" (1994, p. 197). Este proceso implica actividad psicológica y al mismo tiempo activación neurológica que va a permitir en la persona practicante ampliar la escucha de sí misma y de lo que la rodea.

La *observación* comprendida como una manera de aplicar la atención hacia algo o alguien con la finalidad de ampliar o adquirir un conocimiento sobre el objeto de estudio. Una observación que no implica solo el mirar con los ojos, sino como un

proceso que integra la apertura de todos los sentidos en dirección a un objeto, el cual, en un principio, es aquél más cercano al individuo, o sea, su cuerpo. Es un proceso estructurado y dinámico, que fluye dirigido hacia este objeto.

A partir del trabajo y el entrenamiento de la atención dirigida y la observación, el artista puede desarrollar y ampliar su presencia en la escena ya que sus canales sensoriales están abiertos hacia él y al mismo tiempo hacia su entorno, de manera atenta y alerta de cualquier cambio o circunstancia que le determine la acción en el escenario.

La *precisión* que conlleva este estudio del cuerpo con la mayor exactitud fenomenológica posible, buscando la ausencia de distracción. Concretar la observación con un ajuste completo del fenómeno sensorial y perceptivo. Al igual que un reloj suizo, el sujeto dispone todo su sistema sensorial buscando concretar un proceso perceptivo registrando el mayor detalle posible, a través de la experiencia de sentir su cuerpo y los fenómenos que en este se suceden.

Al integrar esta precisión en el movimiento el artista genera lo que Barba y Savarese describen como codificación:

> Cabe pensar entonces que lo que nosotros llamamos codificación no es más que la consecuencia dilatada y visible de procesos fisiológicos; que la codificación se ha producido para respetarlos al crear un equivalente en las mecánicas, dinámicas y fuerzas que funcionan en la vida; ya que a partir de ahí, en la codificación se ha reconocido además una cualidad visual, se ha añadido ese valor que nosotros consideramos como estético (Barba and Savarese, 2009, p. 271).

La *intención* es ponerle voluntad a la atención, es darle una dirección, es poner en acción los dispositivos sensoriales, perceptivos y biomecánicos del artista. En este sentido, la práctica de la Eutonía permite desarrollar lo que Barba y Savarese (2009) definen como pre-expresividad "una vida dispuesta a transformarse en acciones y reacciones precisas" (p. 274). Esta intención puede darse en dirección al objeto o representando a este en la conciencia. "En el trabajo de la intención se utilizan la memoria y la atención para revivir el proceso de una acción [...]. En este proceso, se

activan las conexiones neuronales y bioquímocas de la organización neuromotriz del individuo" (Vishnivetz, 1994, p. 204). De esta forma, a través de la práctica de la Eutonía se puede vincular la percepción, la creación y la acción como factores necesarios en esta preparación del artista y su caracterización.

Es esta intención la que pone en funcionamiento el sistema fusimotor activando lo que se conoce como inervación anticipada, que prepara a los músculos del cuerpo dándoles el tono que requieren para la acción, antes de que cualquier movimiento comience. Cuando la acción en escena logra estimular al actor y al espectador al mismo tiempo, se llega a lo que Gabriele Sofía llama intención dilatada, "dilatada porque la intención del actor debe ser dirigida tanto hacia la acción escénica, como en cierta forma, hacia el espectador" (2015, p. 52).

IV. El tono y la flexibilidad corporal-emocional

"El actor no se interesa en cómo suceden fisiológicamente ciertas cosas, al igual que un niño no tiene necesidad de conocer el principio de Arquímedes para aprender a nadar" (Sofía, 2015, p. 54); sin embargo, los procesos dentro del cuerpo se suceden y lo que sí debe el artista comprender, es que no los puede ignorar ni pasar por alto, ya que pueden ser utilizados a su favor al momento de la caracterización.

Hablar del tono neuro-muscular es hacer referencia al nivel de tensión de las fibras musculares de todo el cuerpo, tanto los lisos como los estriados. El tono es la manera en la que las personas se presentan ante el mundo, influye y les influye en sus relaciones interpersonales, en su relación con el propio cuerpo y con el comportamiento de este, respecto de su entorno. El tono determina la forma en la que una persona percibe y construye su mundo, en otras palabras, todo lo que lo rodea.

> La eutonía posibilita el encuadre para hacer un estudio y práctica de la conciencia del cuerpo en el espacio, identificando las tensiones innecesarias para poder reacomodar el movimiento haciéndolo más expresivo, creativo y de calidad. De esta forma, vincular la percepción, la creación y la acción como factores necesarios en esta preparación del artista en relación con su ser (Cabral en Jiménez Draguicevic et al., 2017, p. 104).

La flexibilidad corporal-emocional, se produce como parte de un proceso de liberación muy profundo que surge, desde el enfoque eutónico, a partir de fluctuación libre del tono neuromuscular. Cuando hay afectaciones de tono se generan zonas en el cuerpo que se aíslan o pierden su funcionalidad natural, lo que tiene un impacto directo en el proceso creativo del artista. Estas alteraciones, denominadas distonías, propician que el tono neuromuscular no fluctúe, característica necesaria para la adaptabilidad de la artista a su entorno y a las necesidades que en este debe sobrellevar.

> El tono neuromuscular [...] tiene la función de preparar al cuerpo para la acción y manifiesta estados emocionales y mentales producidos por eventos externos o internos que llegan a componer una actitud personal. [...] una alteración en la fluctuación del tono significa que se ha perdido la posibilidad de un tono alto, medio o bajo en la totalidad del cuerpo o en partes del mismo.
>
> Para este fenómeno propongo utilizar la denominación de "distonía", entendida ésta como una semiología sutil en tanto disminución de la capacidad de fluctuar tónicamente (Odessky, 2003, p. 29).

En el proceso artístico, las fijaciones del tono producen bloqueos en el cuerpo físico y en el cuerpo emocional, que generan una ausencia de disposición para que la creatividad fluya de manera orgánica y natural. Esto puede resultar en una imposibilidad que no permita un proceso fluido en la caracterización, llevando a la reiteración o la copia de personajes. La empatía que el artista debe generar en el espectador, así como la ficcionalidad orgánica y sensible que debe transmitir, se ven ausentes o empobrecidas cuando no hay una fluctuación tónica en el cuerpo.

También las distonías como tales promueven un empobrecimiento del proceso de creación, en la búsqueda de las formas, los trazos de movimientos y la generación de acciones, ya que limitan, contraen y constipan, reduciendo las posibilidades de improvisación, espontaneidad y frescura en la búsqueda de una poética propia. Desconectando y limitando la interacción entre la forma psicológica y la forma movimiento.

> Desde siempre en las actividades artísticas se ha trabajado en la adaptación tónica. Cuando un actor se mete en la piel de un personaje y lo recrea mediante sus gestos, sus movimientos y su voz, se produce una transformación de su propio tono (Alexander, 1983, p. 55).

El entrenamiento en esta disciplina permite no solo identificar las zonas que padecen distonías, sino además adquirir los conocimientos para aprender a soltar y, de esta manera, rehabilitar esas zonas del cuerpo a su funcionalidad para que el artista pueda ampliar el rango de fluctuación del tono. Esto facilita el paso del estar en el cuerpo cotidiano hacia un estar en el cuerpo ficticio del personaje, (Barba y Savarese, 2009) que al final de cuentas es el cuerpo caracterizado, el objeto escénico. Esta flexibilidad que se consigue gracias al trabajo consciente con el cuerpo, abre las puertas de la experimentación y la creación en forma orgánica de una caracterización corporal y emocional. La liberación de las fijaciones tónicas posibilita desarrollar y potenciar las capacidades del artista, el cual puede encaminarse en la búsqueda de su propia esencia.

Meyerhold sostenía que el verdadero arte del actor estaba fundamentado en la organización de su material y en el saber utilizar de manera correcta los medios expresivos de su cuerpo, poniendo de manifiesto una de las problemáticas más importantes del actor que se refleja en el momento mismo que intenta "conocerse" (Sofía, 2015, p. 60).

Comprender el tono desde una fenomenología sensible, propicia en el artista la aparición de un sistema emergente que relaciona diferentes elementos de su realidad psico-física al momento de encarnar la caracterización, poniéndole cuerpo al personaje y atravesando esa transición del yo actor al yo personaje.

Conclusiones

El Dr. Thupten Jinpa (2017), traductor de S.S. el Dalai Lama y docente en McGill University, sostiene que establecemos en primer lugar, una relación en cómo nos percibimos a nosotros mismos, a los demás y a nuestro entorno; y en segundo lugar, la conexión está dada en cómo experimentamos esta realidad. Estas relaciones

determinan la manera en la que actuamos. “En otras palabras, nuestras emociones definen nuestro comportamiento y nuestros pensamientos y percepciones —actitudes, opiniones y valores— determinan cómo experimentamos el mundo” (Jimpa, 2017, p. 102).

Desde esta visión, la Eutonía le propone al artista el desarrollo de su inteligencia emocional y sensorial, buscando extender los límites perceptivos, transitando experiencias vivenciales, que tienen como eje desarrollar una sensibilidad múltiple y una atención dirigida, ampliada y expandida desde su cuerpo hacia el entorno y, al mismo tiempo, desde el entorno hacia su cuerpo. De esta forma:

- Poder reducir la brecha existente entre la precisión de la intención y la precisión de la actividad motora dándole forma y sentido a la conexión entre la dimensión interna y externa del artista en el proceso de caracterización.
- Ocupar un espacio habitado en su cotidianidad y uno vivido en escena con la naturalidad con la que transita su vida, y expandiendo esa experiencia hacia el espectador. Así permitir la posibilidad de compartir los sonidos y movimientos del cuerpo caracterizado con el patio de butacas, haciendo partícipe y creador al receptor provocando una armonía entre ambos.
- Experimentar la caracterización como una transición entre un cuerpo cotidiano, el objeto vivido, y un cuerpo ficticio, el objeto caracterizado, no solo como un proceso externo, sino también como un trabajo corporal-emocional interno, que requiere de una ampliación de rango de fluctuación tónica.
  Y esto recobra sentido cuando en palabras de Gabriele Sofía (2015), se destaca la importancia de “dilatar la intención”.

  > Realizar la acción y, al mismo tiempo, estimular al espectador: una doble necesidad, un doble objetivo, que cambia la naturaleza de toda intención escénica. [...] intención dilatada porque la intención del actor debe ser dirigida, tanto hacia la acción escénica, como, en cierta forma al espectador (p. 52).

La precisión en la caracterización permite poner de manifiesto la relación de *feedback* constante entre los signos de la escena y los signos del espectador. Esto provoca un punto de dilatación de la consciencia del actor invitando al espectador a participar de una verdadera comunión o convivio en la experiencia teatral presente y así:

- Ejercitar el sentir, el atender y el observar, desde los principios de la eutonía, y así inventariar estereotipos propios de índole postural, sensoriales, perceptivos, sensibles y motrices para partir en la búsqueda de signos corporales nuevos, que permitan caracterizaciones más flexibles. "Así, asistiríamos a un novedoso despliegue de la conciencia fluyendo a través de esos senderos virtuales configurados en la experiencia corporal, capaces de transformar, también, los sentimientos y los pensamientos que no están en sintonía con ellos" (Perrone, 2010, p. 139).
- Generar un área de oportunidades que propicie atravesar fijaciones tónicas del artista permitiendo explorar la caracterización en cuerpo y emoción, como una unidad en la que tanto el fondo como la figura producen signos que son interpretados por el espectador. La búsqueda orgánica que integre la flexibilidad emocional con la flexibilidad corporal, produciendo ficcionalidades sensibles.

  Esto permite poner al cuerpo-mente sensible en una figura de máquina proyectiva que se anticipa en la escena para predisponer al artista a ejecutar la acción a partir de emular el mundo circundante como parte de un proceso constante y permanente. "En una situación de representación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según sus principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. La utilización extracotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama técnica" (Barba, 1992, p. 25).

Entrenar la intención a través de ejercicios en el laboratorio, representa trabajar con la atención y la memoria para vivenciar el proceso que sucede en la ejecución de un movimiento o una acción. Esto implica la activación de sinapsis neuronales y bioquímicas que producen reacciones neurofisiológicas que modifican el tono neuromuscular.

> Esto revela una inmensa potencialidad de actor que reside en conducir al espectador. Hasta un punto concreto para dejar después que sea él quien complete la acción dentro de la resonancia que en él ha dejado la acción del actor (Sofía, 2015, p. 179).

La práctica de la Eutonía como método de entrenamiento escénico permite cambiar el tono neuromuscular, en función de la necesidad corporal-emocional que el artista tenga a partir del cuerpo caracterizado y la acción escénica. Durante este trabajo emergen los estados emocionales que acompañan al tono y a los movimientos, lo que permite que el artista haga conscientes sus sentimientos y de esta forma pueda observar cómo y cuándo surgen.

La caracterización escénica apoyada con la eutonía, permite registrar a través de la experiencia del cuerpo cómo se produce un aprendizaje del proceso de emergencia de las emociones y su relación directa con el tono neuromuscular, de forma tal que el artista pueda generar estos estados de manera ficticia, pero, al mismo tiempo, orgánica, lo que genera una caracterización sensible.

La Eutonía es disciplina, metodología y pedagogía y, como tal, permite darle al artista escénico la posibilidad de entrenar y formar un cuerpo de manera integral, de forma tal que pueda darle apoyo al momento de enfrentarse a la caracterización de un personaje. Abordar ese cuerpo ficcionado con bases que busquen una integración del conocimiento del sí mismo como persona, para llegar a una construcción de un personaje creíble y sostenible ante el espectador con el que se manifiesta un diálogo tónico que trasciende la cuarta pared. Vivir una fluctuación natural del tono, que permita estar presente en escena y llevar al receptor del fenómeno escénico a otro espacio y tiempo, compartido con el artista durante un período efímero que finaliza cuando se apaga la luz y se cierra el telón.

Referencias

Alexander, G. (1983). *La Eutonía: Un camino hacia la experiencia total del cuerpo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Barba, E. (1992). *La Canoa de papel*. México: Grupo Editorial Gaceta.

Barba, E. y Savarese, N. (2009). *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral.* México: Escenología AC.

Duliège, D. (2011). *La Eutonía Gerda Alexander*. Madrid: Gaia Ediciones.

Jiménez Draguicevic, P.; Medellín Gómez, A.; Navarro Mosqueda, A.; y Cabral, P. (2017). *El arte como terapia. Aportes de disciplinas psico-físicas para un mayor autoconocimiento.* México: Fontamara-Universidad Autónoma de Querétaro.

Jimpa, T. (2017). *Anatomía del corazón. Compasión budista para transformar tu vida.* México: Grijalbo.

Marcos Carretero, M.; Gutiérrez Miranda, M.; Magaña Villaseñor, L. C.; González Calderón, D. E.; Medellín Gómez, A. C; Cabral, P. A.; Aguilar San Román, M. A.; Guerrero Pérez, L. A.; Rivera Guerrero, S.; Valdivia, B. y Granados Valdéz, J. (2017). *Desnudo y desnudez*. México: Fontamara-Universidad Autónoma de Querétaro.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini.

Odessky, A. (2003). *Eutonía y estrés*. Buenos Aires: LUGAR EDITORIAL.

Perrone, H. C. (2010). *Eutonía, arte y pensamiento*. Buenos Aires: Grupo Editorial Lumen.

Sofía, G. (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. México: El Gato en Zapatilla.

Vishnivetz, B. (1994). *Eutonía. Educación del cuerpo hacia el ser*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Espiritualidad y ritualismo del quehacer escénico: reflexiones sobre el arte balinés

Jocelyn Nayeli Porras Ávila

Introducción

La isla de Bali se encuentra en Indonesia y forma parte del sudeste asiático. La sociedad balinesa está marcada por una vida espiritual y artística activa, practicada por la mayoría de sus habitantes. Desde el momento en el que los balineses aprenden a caminar, son llevados a clases de arte, principalmente a la instrucción de *tari*. En esta formación, son instruidos como seres espirituales que crean a partir de su conexión con el universo, independientemente del oficio que desarrollen después. En esta isla se danza para conectarse con el concepto de "Dios", relatar su origen y hacer las paces con los espíritus de la tradición hinduista. Los artistas son considerados como portadores del mensaje de la diosa de las artes, Saraswati, y le rinden homenaje mediante una fuerte devoción y entrega al performance.

Siguiendo esta tradición, la *tari legong* es considerada como el nivel más alto y refinado de la expresión artística. Una danza ancestral, profundamente inspirada en la naturaleza y ligada de manera intrínseca con la vida religiosa y espiritual de los habitantes de la isla. Para ellos, no es una simple danza, sino una ofrenda a los dioses ancestrales. La explican como madre de la danza y música, traída como regalo divino para conectarse con sus dioses.

La riqueza y autenticidad de esta *tari* la ha colocado como una de las principales atracciones balinesas para el Occidente y base de algunos de los más importantes estudios escénicos para la generación de conceptos, como el *training* de Eugenio Barba. Sin embargo, la existencia de esta *tari* es prácticamente desconocida en México, aun cuando uno de los investigadores pioneros haya sido el mexicano Miguel Covarrubias.

Son más las similitudes que las diferencias lo que nos acerca entre culturas. Encontraremos riqueza en los gestos y símbolos que nos ofrece este arte, así como una oportunidad didáctica, espiritual y de movimiento para forjar nuestra identidad como ejecutantes escénicos.

I. Origen de la tari legong

Historia

Las artes balinesas fueron creadas en un principio para explicar su cosmogonía, armonizarse con los espíritus y protegerse de los malos entes. Desde el comienzo de su historia, la *tari legon,g* ha sido considerada la máxima forma de arte de las artes en Bali debido a su complejidad y composición. Para las historias míticas balinesas, la *tari legong* nace como la madre de las artes balinesas.

Así pues, de generación en generación y contra los cambios constantes de su sociedad, la herencia del *tari legong* se ha mantenido constante y presente en esta cultura. Hacia el año 1811, los historiadores balineses ubican esta *tari* como danza de reconocible estilo tanto en Oriente como en Occidente, sin embargo, es desde principios de los años 1900 que diversos exploradores comienzan a arribar a la isla:

> Cuando Miguel Covarrubias visitó Bali en los años 30 la danza *legong* ya estaba muy establecida como primera danza balinesa, argumentando que la estructura y los movimientos del *legong* surgen probablemente a partir del teatro de sombras: el *Wayang kulit*, como un intento de los humanos por imitar la manera en que se contaban historias con las marionetas en las sombras. Si esta teoría fuera cierta entonces la danza balinesa tendría el mismo origen que el teatro tradicional chino (Thomas, 2010, p. 1).

En la antigüedad, las mejores bailarinas eran escogidas a muy temprana edad, para ser exactos, antes de que llegasen a la pubertad. Este selecto grupo, era entrenado exhaustivamente con el objetivo de llegar a la perfección de la ejecución. Una vez terminada su vida como danzantes, pasarían el resto de sus vidas como damas de compañía para la realeza de ese entonces.

Si bien la partitura, acompañamiento musical y significado de la *tari legong* no han cambiado, la tradición expuesta aquí arriba se ha erradicado. Son ahora las pequeñas que, mediante sus atributos dancísticos y bajo completa libertad, ejercen esta práctica. Las mejores bailarinas se presentarán en las ceremonias más importantes y pasado el tiempo, se volverán maestras de las siguientes generaciones.

Hinduismo

La coreografía de la *tari legong* se inspira en la literatura clásica javanesa e historias provenientes de la religión hinduista. Esta *agama*, o ley, guía el pensar y hacer de los balineses en todos los aspectos de su vida, incluido el artístico. Es así como se vuelve esencial entender su filosofía para comprender el verdadero significado y *leitmotiv* de la *tari legong*.

Al hinduismo se le llama Sanatana Dharma, es decir, Dharma o Ley (Religión) Eterna (Sanatana). "Un concepto muy diferente al de nuestra religión, ya que Dharma implica al mismo tiempo una ley, un modo de vida y un orden cósmico" (Luarte, 2012, p. 47). Este término se utiliza principalmente para referirse a la religión mayoritaria de la India y Nepal, y que es practicada, además, en otros países de Asia y comunidades alrededor del mundo. En el caso de Indonesia, Bali es la única de entre sus miles de islas que se mantiene casi exclusiva a sus creencias hinduistas. Siguiendo esta tradición, allí se le conoce como *agama hindu*, donde *agama* significa ley o religión e *hindu*, hinduista.

En el hinduismo no existe un único texto sagrado, pero el Veda (que significa conocimiento) es la base fundacional y fundamental en la que están desarrollados este y sus múltiples formas. Es un conjunto de textos escritos en sánscrito, la lengua sagrada del hinduismo. Menciona entre sus páginas a sus principales deidades: Ganesha, Visnu, Brahma y Siva.

Si bien partimos de una religión presente en varias culturas del mundo, hay tres elementos que remarcan la autenticidad balinesa dentro de la práctica del hinduismo; la herencia china, el animismo y la consagración a Saraswati, la diosa de las artes.

En ese mismo contexto, su religión se estructura en torno a una serie de ritos y festivales que marcan etapas a lo largo de toda la vida, hasta la muerte. Bali es un

ciclo constante de ofrendas que se tienen que realizar en orden y con la intención correcta. De no hacerlo así, el universo pierde su balance. Existen cinco grupos principales: ceremonias para los dioses, para los ancestros, los fundadores de la religión, aquellas a lo largo de la vida y las ceremonias contra los malos espíritus.

Los ritos y ceremonias a menudo se realizan con *taris*, siendo estas un elemento sagrado. De ahí que la cultura de la danza se haya preservado y promovido hasta la actualidad. El equilibrio, en cualquiera de sus expresiones, es sumamente importante en Bali, aun cuando es difícil verlo a simple vista, con miles de *scooters* en todas direcciones, animales infectados y personas con alguna enfermedad presentes en el día a día. La cuestión es que, para los balineses, aun lo que no vemos existe, por lo que se rigen por el *dharma* y el poder del karma para alejarse de una reencarnación dolorosa. Es por ello que sus ceremonias y *taris* ritualísticas se compilan en un calendario balinés, el cual está basado en la agricultura y estaciones, con el objetivo de esquivar la mala suerte y atraer la prosperidad.

La lucha, o más bien dicho, el equilibrio entre los contrarios, se verá siempre reflejado en sus representaciones artísticas; desde la arquitectura de los templos y decoraciones festivas hasta el sistema de oposición de la *tari* y el estruendo suave de la música gamelán. Para ellos, mantener este balance espiritual perfecto es practicar un arte, una ciencia y una religión.

Significado

> Son varias las historias que se interpretan en la danza del *legong*. La más conocida de estas narra cómo el rey Lacen rapta a la doncella Rangakesari y cómo su hermano decide rescatarla. La representación comienza al ritmo de la orquesta gamelán con el baile de introducción *condong*, una dama de la corte que da paso a dos bailarinas gemelas que realizan un baile idéntico perfectamente sincronizado, simulando el reflejo de un espejo (Carrasco, s.f., p. 1).

Por su lado la *tari*, cuyo concepto podría equipararse al de "danza" o "baile" en la cultura occidental, es el principal componente y el más practicado por los habitantes de la isla de Bali. Se constituye por sucesiones de precisos movimientos de ojos, manos,

extremidades y torciones corporales dictadas por una permanencia podal desnuda en el escenario.

La palabra "Legong" viene del idioma balinés, donde "Leg" significa "gracia" y "gong" se refiere al instrumento gamelán que acompaña a la *tari* y define el *tempo* de ejecución de la misma. Ninguna representación de la *tari legong* se realizará sin el acompañamiento en vivo de la orquesta gamelán, pues, como se explicó anteriormente, la *tari legong* es la madre de la música y representa al macrocosmos. Cada miembro del bailarín realizará movimientos suaves y fuertes para interpretar todos los acordes del gamelán, no hay diferencia entre *tari* y música; al igual que el *bhuana*, son uno mismo. En efecto, mediante la *tari legong*, vemos al universo volverse humano, para explicarnos su naturaleza y creación. Intentar realizar uno sin el otro incurriría en el desequilibrio del universo balinés y en una falta grave a su tradición hinduista.

II. Componentes: gamelán y técnica

Gamelán

El gamelán es la forma de música tradicional de Indonesia, especialmente desarrollada en las islas de Bali y Java. Proviene de "gamel" o "gambel" que equivaldrían a "tocar" o "sonar musicalmente", pero la palabra más apropiada sería "martillear". Asimismo, la orquesta gamelán es muy popular en Indonesia, ya que es empleada para acompañar las celebraciones religiosas y artes escénicas, principalmente en obras de títeres de sombra, drama indonesio y *tari*.

El conjunto de gamelán consiste en una variedad de instrumentos de percusión de metal, generalmente de bronce o latón, incluyendo xilófonos, tambores y gongs. Su foco musical está en la percusión del "martilleo" que resulta del golpeteo coordinado de la mayoría de los instrumentos que la componen. Debido a su velocidad y composición, es considerada la música más compleja del mundo.

Técnica

La tari es una ciencia exacta que se rige por las leyes del *Natya-Shastra*; un tratado de las artes dramáticas, danza, y música hinduístas. Es por esta razón que la toma pre-

dilecta del *agem* exige una impecable ejecución de una *tari*. Al respecto, la UNESCO (2015) nos menciona:

> Su interpretación [de la *tari*] comprende la ejecución, entre otras, de las siguientes figuras coreográficas: la postura básica, con las rodillas hacia afuera y el vientre encogido; los movimientos locomotores en direcciones y tempos diferentes; los movimientos de transición con cambios dinámicos; y las expresiones faciales con contorsiones oculares para mostrar alegría, tristeza, cólera, miedo y amor [...]. Además de un gran dominio de la técnica, los bailarines tienen que poseer dotes de humildad y disciplina, carisma y una energía espiritual especial para insuflar vida a las representaciones (p. 1).

En Bali, hay tres tipos de danza basados en el público remitente: *Wali*, *Bebali* y *Balih-Balihan*, que en español se refiere al contexto sagrado, el semisagrado y aquel dirigido a los *buleh* o turistas respectivamente.

Toda composición estará basada en el principio de oposición. Desde la vestimenta e indumentaria hasta el modo de hacer, el *bhuana* irá en decreciente valor desde la cabeza hasta los pies. "Las danzas tradicionales balinesas son ejecutadas por bailarines y bailarinas que visten indumentarias tradicionales de colores vivos ornamentadas con motivos dorados, tanto florales como animales. Además, llevan joyas y diversos accesorios recubiertos de hojas de pan de oro" (UNESCO, 2015).

Dentro de este marco, todo lo sagrado será llevado en la cabeza: flores de frangipani, ofrendas y símbolos religiosos. Las coronas y adornos dorados, constituidos en su mayoría por cuero, serán hechos por diversos artesanos. Por otra parte, el vestuario será creado por un artesano batik y el maquillaje, normalmente por las maestras o madres de las ejecutantes.

Aunado a la situación decreciente de la división de, en este caso, el microcosmos, los pies son considerados como sucios, pues están en contacto con el suelo y orientados en el sentido opuesto de la cabeza. "Es por esta razón que los pies jamás apuntarán a alguien de la audiencia o algún lugar sagrado y tendrán gran atención por parte de los ejecutantes" (Eiseman, 2011). La región plantar siempre estará cerca del suelo o pisándolo firmemente mientras mantiene las falanges de los pies en extensión.

Las *transisi* o transiciones, de las posiciones de los bailarines comienzan siempre por los pies. Se dice que el cuerpo no se modifica para que el pie alcance el suelo, sino que es el suelo el que debe buscar el pie. Los maestros de danza enseñan que es incorrecto que el cuerpo se estire o se adelante al movimiento del pie, pues hasta que este toque el piso, se podrá proceder a un cambio de *posisi* o posición.

Suzuki (1993) nos explica que "La manera en cómo son utilizados los pies es la base de un trabajo escénico. Incluso los movimientos de los brazos y las manos sólo aumentan el sentido inherente en las posiciones corporales establecidas por los pies" (1993, p. 10). En este mismo contexto, gran parte de la danza consistirá en un subir y bajar de puntillas, en mantenerse en un pie ante el sonido del *gong* y en un cambio constante de peso e inclinaciones de izquierda a derecha llamados *pilas kiri y pilas kanang*.

Ninguna danza en Bali se hará con zapatos. Al preguntar a los oriundos de esta isla qué había detrás de los pies desnudos en una presentación escénica, mencionaron algo que en Occidente es difícil imaginar: la dualidad del ser humano (cuerpo y espíritu) debe ser respetada. El calzado corta su relación con lo terrenal, la sensación de enraizamiento, y disfraza su dicotomía como seres. No es posible entrar a la casa de alguien, a un templo o un lugar sagrado con el calzado puesto, ¿por qué a la escena sí?

III. Principios

Ritualismo

La cosmología balinesa es única y compleja. En su explicación de las leyes que rigen el universo, la estructura del hombre (microcosmos) es la misma que la del macrocosmos y ambos se encuentran divididos en tres partes: cabeza, cuerpo y pies. En esta organización, la cabeza es el lugar sagrado que contiene el alma. Tanto hombre como universo son uno mismo y poseen una misma divinidad. *Bhuana*, en sánscrito, es una palabra balinesa usada para referirse tanto a hombre como universo.

De ahí se desprende que el *tari*, en general, defina la correcta representación de la danza como un equilibrio exacto del *agem*, que proviene de *agama* y en indonesio significa la toma de posición tanto ideológica como física. Se debe estar presente espiritual y físicamente o, en otras palabras, comprendiendo a la perfección lo que se está representando y con qué motivo.

Es por esto que cada una de las instrucciones artísticas, por lo general, terminará en la visita al templo familiar; el arte se conecta de manera directa con la práctica de la meditación y la intención espiritual. Todo trabajo artístico deberá ser bendecido por su dios y sólo entonces se obtendrá sabiduría y claridad para aprender y dignificar la presentación.

> En Bali, lo que ves, *sekala*, es un colorido mundo de ceremonias, rituales, bailes y teatro. Lo que no ves es lo oculto, *niskala*, que es la doctrina subyacente a los desfiles, el código inherente a los ritos y la magia intrínseca al baile (Eiseman, 2011, p. 4).

Dentro de las creencias de la isla de Bali, e incluso repetidas por mi *Pak* (padre, maestro o protector en indonesio), un artista no puede ser bueno y jamás será virtuoso si no crece como ser espiritual. Durante las clases de *tari*, la maestra *Ibu* Partini solía mirarme y preguntar si había meditado en días anteriores cuando no lograba concentrarme. Así mismo, crecer el espíritu, independientemente de la fe que se profese, era una tarea diaria con el fin de lograr aprender la coreografía siguiente.

La creencia tan firme y el hecho de ofrecer sus performances escénicos a la diosa de las artes, Saraswati, inculca, en un principio, la disciplina de devoción. Los habitantes de Bali no tendrán ningún reparo en ensayos a primera hora de la mañana, crear sus atuendos artesanalmente, ofrendar, meditar y ensayar arduamente con un único sentido: su performance debe ser digno de los dioses.

Oposición: keras y manis

Las danzas balinesas se construyen en base a la oposición entre *kras*, "fuerte" y "vigoroso", y *manis*, que significa "delicado", "suave" o "tierno". Este juego de oposiciones determinará la energía de un bailarín de *tari* y hará que el cuerpo se muestre vivo y presente, incluso en la más absoluta inmovilidad. Para tal efecto, todos los componentes del cuerpo se encontrarán siempre en contradicción: si los ojos miran hacia la derecha, los brazos apuntarán hacia la izquierda, y si la cadera está inclinada a la derecha, las rodillas lo harán a la izquierda. Con el objetivo de evitar la caída, el danzan-

te desafiará su base de sustentación, abriendo los dedos de los pies lo más posible. Este simple gesto obliga al bailarín a mantener una postura de rodillas flexionadas y piernas separadas.

Los términos *manis* y *keras* se aplican a cada movimiento, posición y coreografía de la *tari*. Un *agem*, tendrá, como parte del equilibrio y la armonía representativa de esta cultura, partes del cuerpo en posición *keras* y partes en posiciones *manis*. Esta cualidad obedece al seguimiento del microcosmos de todos los diversos acordes que toca al unísono la orquesta gamelán.

Tahan, tangkis y bayu

El don principal de un actor es el *tahan*: la capacidad de resistencia. Un artista en Bali es bueno por su capacidad para sobrellevar el entrenamiento tanto espiritual como físico por el tiempo necesario para dominar la técnica. Se hace necesario resaltar que el talento no existe en esta isla, pues para ellos, todo se deriva de trabajo duro y espiritual, y de la bendición de sus dioses.

En segundo lugar, tenemos el concepto *tangkis* que significa literalmente "evadir" o "evitar", pero también "modo de hacer". Es la intervención que permite al ejecutante dividirse del ritmo que está siguiendo y crear una variación en el diseño de los movimientos. Este componente es el que se considera más difícil de dominar por un bailarín, ya que indica una completa dominación de la escucha y ritmo del gamelán y la traducción de ella en su propio cuerpo.

En última instancia, *bayu*, traducido como "viento" o "respiro", interpreta el crecimiento y decrecimiento de una fuerza que eleva todo el cuerpo y cuya complementariedad, *keras* y *manis*, reconstruye las variaciones y matices de la vida. Es la gama en la que el actor o bailarín descompone mental y operativamente la energía.

Mudras

Los mudras son cada una de las posiciones que se realizan con las manos en las religiones hindú o budista, con diversas funciones y simbología. Sin embargo, los bailarines de *tari* han perdido el significado religioso de los mudras, pero han conservado sus variaciones, integradas y coreografiadas a la perfección en un juego entre

el keras y manis que nos recuerdan la asintonía de la vida. Es así como los mudras representan en la *tari legong* sus vestigios y orígenes religiosos, conectando el pasado con el presente de la tradición dancística.

IV. Teóricos teatrales

Contexto

Fue en los años noventa cuando Bali comenzó a recibir visitas por parte de extranjeros interesados en su cultura; alejada de los bullicios y donde pareciera que el tiempo se hubiese detenido, ávidos exploradores comenzaron sus primeras investigaciones sobre este pequeño pero vasto mundo. Sin embargo, y desde tiempo atrás, el encuentro con las formas de arte de Oriente más que limitado, era difícilmente considerado un objeto de estudio: los libros y artículos occidentales sobre el arte de Oriente disponibles en aquella época no estaban escritos por especialistas en la materia, sino por gente que, debido a su oficio, habían vivido durante años en Asia. En consecuencia, su estudio, llevado a cabo por los grandes representantes artísticos de Occidente, resultaba en una perspectiva parcial y propensa a los equívocos (Masgrau, 2012).

Lo anteriormente expuesto nos remonta a las reflexiones que tuvo Antonin Artaud con el teatro balinés en 1931 en el pabellón holandés de la Exposición colonial de París: él resumía las diferencias entre el teatro oriental y el occidental. El primero, místico, el segundo, realista. Uno confiaba en los gestos y en los símbolos y el otro, en el diálogo y en las palabras: El Teatro de Bali utiliza la escena para el ritual y la trascendencia; el teatro occidental, para la ética y la moralidad. Lo que Artaud admiró fue la actitud de los actores balineses, entregados a un teatro que pretendía trascender la realidad, en diálogo con la vida interior, y soltando las máscaras sociales que impiden llegar al inconsciente (Pallini, 2011).

Como se puede comprobar, se trata de contactos que se limitan a la visión de espectáculos y que no entran en la exploración de los procesos de aprendizaje o en la lógica de su trabajo. Es necesario mencionar que la visión de los espectáculos no fue precedida de un estudio del actor oriental. No es, sino hasta la intervención de Miguel Covarrubias y de Eugenio Barba, que se adquiere un estudio que engloba todos los aspectos de la *tari* balinesa.

Miguel Covarrubias

Si bien Grotowski es el primer gran director de teatro occidental que realiza un viaje a Asia, es el mexicano Miguel Covarrubias, el primer artista plástico e historiador que llega a la isla de Bali en los años treinta Covarrubias estudia las artes de la isla y publica el libro "La isla de Bali" información de primera mano sobre todos los aspectos de la vida y cultura balinesas. En colaboración con su esposa Rosa, quien fuese bailarina, desarrollan un trabajo exhaustivo sobre las diversas posiciones corporales de la *tari* y su significado oculto, mismas que plasman en diversas ilustraciones hechas por el mexicano.

El encuentro de Covarrubias con el arte balinés fue mediante una nueva forma de modernismo que emergió en los años treinta. Su interés comenzó con las fuerzas espirituales balinesas que investigó en los textos balineses. Covarrubias pensaba que el arte era un vehículo para lograr una liberación, pues Bali adelantó una visión global sobre las conexiones entre sociedades a través del arte.

De esto se desprende que nos señale cómo es que a través del nacionalismo y la interculturalización, nuevos valores artísticos universales y eternos, son reconocidos en más culturas, colocándolas en un mismo nivel de importancia dentro del patrimonio artístico mundial. En otras palabras, se dedicó a reimaginar el mundo: desafió los marcos de pensamiento existentes sobre el arte global y su potencial intrínseco (Vickers, 2019).

Covarrubias trató de reorganizar las jerarquías del arte establecidas con el Oeste por encima del resto (Vickers, 2019). Mostró cómo habrían de considerarse las formas de arte dentro de sus propios términos, en lugar de juzgarlos con estándares normativos que afirmaban universalidad.

Como se puede inferir, su trabajo fue una crítica y un fuerte desafío a las dicotomías que, aún en nuestros días, se encuentran vigentes como los son: Este/Oeste, Norte/Sur, Primer/Tercer mundo. Sin duda alguna, esta reformación de pensamiento nos proporcionó alternativas al colonialismo e influyó en la gestación de las ideas poscoloniales, las cuales, en la medida de lo posible, van tomando forma en la escena mundial.

Eugenio Barba

En un principio, Eugenio Barba se interesa por la filosofía hindú, antes que por el teatro. Lo ajeno a Occidente representa para él una manera de romper su propia cultura y reconstruirse personalmente:

> Hay personas que viven en una nación y en una cultura. Hay personas para las cuales el territorio donde quieren vivir es el propio cuerpo. Son los viajeros que cruzan el País de la Velocidad, un espacio y un tiempo que no tiene nada que ver con el paisaje y las estaciones del lugar que atraviesan (Barba, 2005, p. 58).

Dicho esto, la influencia de los actores orientales no es para Barba un elemento que haya que integrar en una personalidad creativa ya configurada, sino uno de los elementos primarios a través de los cuales intenta forjarse su identidad y su competencia profesional. Es así como, con el ya constituido Odin Teatret, Barba comanda a sus actores en 1978 a viajar en busca de estímulos que les ayudasen a romper su ya formada concepción teatral. Parte de su compañía estudiaría durante tres meses en Bali la *tari baris* y la *tari legong*. Más tarde invitaría a bailarines y actores de la tradición balinesa a formar parte de sus residencias y montajes.

> Desanimado y escéptico, observaba estos vislumbres de exóticos estilos aprendidos deprisa. Comencé a notar que cuando uno de mis actores ejecutaba una danza balinesa, entraba en otro esqueleto/piel que condicionaba su modo de erguirse, desplazarse, resultar "expresivo" a mis ojos (Barba, 2005, p. 75).

Todas sus investigaciones lo llevan a que, en 1980, Barba proponga la "Antropología teatral". Disciplina que analiza el comportamiento escénico a través del cual los actores de las distintas tradiciones técnicas del mundo construyen su eficacia profesional. Dentro de este trabajo, y en su libro "La canoa de papel", podemos encontrar las experiencias e información recabadas en su trabajo conjunto y estudio sobre el teatro y la *tari* balinesa.

> En comparación, un ejemplo de ese trabajo sería el término *training*, puesto que los balineses utilizan el término *agem* de un modo parecido. Hablan de dos *agem*: *agem* del cuerpo y *agem* de la mente. El maestro I Made Pasek Lempo dice *agem mati* (*agem* muerto) refiriéndose a un actor que no ha logrado poner juntos los dos *agem* (Barba, 2005, p. 77).

Conclusión

La influencia del *tari legong*, como la mayoría de las danzas en las diferentes culturas del mundo, forja la identidad cultural y competencia profesional de un ejecutante. Sin duda alguna, expresiones artísticas como esta, que han llegado a ser patrimonio cultural de la humanidad, permiten derrumbar entre países las diversas fronteras de lenguaje, ideología y culturas que se presentan aún en nuestros días. La perspectiva global de las artes y la fortuna de la diferencia entre las representaciones alrededor del mundo, y en este caso específico, la de Bali con la *tari legong*, nos ofrecen instrumentos y técnicas invaluables que enriquecen y mejoran nuestro desenvolvimiento en escena.

Al contrario de Bali, en México se ha perdido mucho la riqueza ancestral y de significado con nuestras danzas. Hemos dejado de un lado el ritual y la intención de estas para dar paso a la "modernidad". Sin embargo, esta pequeña isla nos demuestra que, con la devoción, no necesariamente religiosa pero sí correcta, el arte puede resignificarse para definirse como nuestro *ethos* del artista.

Finalmente, y como explica la antropología teatral de Eugenio Barba, la interculturalidad dota a los actores de un cuerpo del País de la Velocidad, uno que no se rige por un mero nacimiento en un espacio geográfico. Las visiones sobre el arte provistas por culturas diferentes a la nuestra, además que dotarnos de una habilidad, nos enseñan nuevos modos de concebir y hacer. En mi opinión, es el momento de encontrar nuestro propio *agem* y replantear nuestra labor escénica, sobrepasando las fronteras que nuestra propia cultura ideológica y física pudiesen imponer.

Referencias

Correa, F. L. (2012). "El hinduismo: Consideraciones históricas y conceptuales". Intus-Legere Historia, pp. 45 - 62.

Barba, E. (1994). *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. *Vol. 1*. Catálogos.

Eiseman, F. B. (1996). *Bali: Sekala and Niskala: Essays on Religion, Ritual, and Art*. Singapur: Periplus Editions.

Masgrau, L. (2008). "La recepción del actor clásico oriental en la antropología teatral de Eugenio Barba". *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, (33-34), pp. 431-448. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5483658.

Pallini, V. (2011). *Antropología del Hecho Teatral: Etnografía de un teatro dentro del teatro* (tesis doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona.

Suzuki, T. R. (1993). *The way of acting: The theatre writings of Tadashi Suzuki*. New York: NY: Theatre Communications Group.

Thomas, G. (1 de mayo de 2010). Danza Legong (Documentos de los años 30 y una representación actual). *Gustavo Thomas Teatro*. Recuperado de http://gustavothomas-teatro.blogspot.com/2010/05/danza-legong-documentos-de-los-anos-30.html

UNESCO. (2015). Tres géneros de danza tradicional balinesa. UNESCO: Patrimonio cultural inmaterial. Recuperado el 2 de diciembre de 2020, de https://ich.unesco.org/es/RL/tres-generos-de-danza-tradicional-balinesa-00617

Vickers, A. (2019). "Word and Image in Miguel Covarrubias's Island of Bali". Suplemento de *Anales del instituto de investigaciones estéticas*, *41* pp. 51-76. Recuperado de https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2019.mono1.2704.

El teatro como elemento posibilitante de espacios de resistencia en torno a la masculinidad hegemónica. Propuesta de intervención con adolescentes

Erick Fabián Verdín Tello y María Elena Meza de Luna

Introducción

Partiendo del paradigma moderno occidental de la realidad, podemos observar cómo las expectativas sociales depositadas sobre las relaciones interpersonales son frecuentemente regidas por estructuras que categorizan a los sujetos en dos tipos contrapuestos. En nuestro contexto, la mayoría de los arquetipos que componen las representaciones más recurridas sobre temas humanos están basados en interpretaciones de las mitologías grecolatinas, desarrolladas desde una perspectiva binaria y dicotómica de la realidad: luz/sombra, mente/cuerpo, razón/emoción, público/privado, positivo/negativo, arriba/abajo, masculino/femenino. La perspectiva desde la que suelen representarse dichos arquetipos establecen una jerarquización moral a través del establecimiento de cánones normalizados de validación social que aprueban ciertos cuerpos, identidades y subjetividades y desaprueban o excluyen a otras. Dicha perspectiva frecuentemente da como resultado el planteamiento de relaciones interpersonales basadas en una estructura vertical que requiere de la opresión de una de las partes al establecerse el poder de la otra.

Conceptos como el honor, la caballerosidad, la virtud y la virginidad se han construido y perpetuado culturalmente, en parte, a través del arte y de las representaciones corporales que reproduce. Muñiz (2014) habla de las representaciones corporales como modelos a seguir, que son producto de un discurso específico y cuya exposición tiene como objetivo el establecimiento de prácticas corporales que, a su vez, tienen como fin perpetuar los discursos de las que surgen. Históricamente, el paradigma del binario ha permeado la producción cultural formando parte esencial en la construcción de ficciones, sosteniendo no solo la normalización de este modelo relacional,

sino limitando y/o estereotipando las representaciones de otros modelos, así como de diversidades y disidencias de varios tipos: corporales, sexuales, funcionales, etc. Cabe mencionar que en esta estructura vertical y jerarquizada la luz, la mente, la razón, lo público, lo positivo, el arriba y lo masculino detentan la posición de poder.

Podemos entonces pensar el género como un eje rector de las relaciones sociales, tal como lo estipula Connell (2003). El género y sus construcciones instauran jerarquías que determinan, en mayor o menor medida, las maneras en las que se establecen las relaciones interpersonales en las sociedades actuales. Asimismo, es el sustento sobre el que se han construido las instituciones sociales públicas y privadas en la modernidad. Por supuesto, todo ello impacta en las esferas económicas, políticas y sociales. A este respecto, la perspectiva de género nos permite establecer procesos de observación; estudio, análisis, cuestionamiento y reflexiones en torno cualquier problemática o práctica que atañe lo humano, partiendo del principio de que estas diferencias, fincadas en el género, existen y rigen las organizaciones sociales e institucionales y, por ende, las interpersonales.

Kaufman (1989), Connell (2003), Lomas (2013) y Bourdieu (2000) coinciden al asegurar que la construcción binaria del género funda la masculinidad a partir de la opresión y dominación de lo femenino. Dicha concepción dicotomiza el género y se sostiene desde la necesidad de validación de lo masculino y a partir del sometimiento y opresión de lo femenino. Conviene aclarar que los conceptos masculino y femenino no atienden únicamente a la genitalidad de las personas, sino a las prácticas asociadas a los cuerpos generizados de las mismas. Como menciona Muñiz (2018), dichas prácticas devienen de representaciones corporales que se inscriben y encarnan en los cuerpos y que, a su vez, forman parte de los dispositivos corporales. Los dispositivos corporales son para Muñiz (2018) relaciones existentes entre los discursos e instituciones cuyo objetivo es producir sujetos encarnados.

En un sistema patriarcal como el nuestro, se puede observar que desde la adolescencia existen mandatos sociales que imponen normas, valores y prácticas provenientes de la hegemonía masculina. Sin embargo, vivimos en una época propicia para observar estos fenómenos con la ayuda de un aparato crítico que posibilite desmontar las perspectivas que sostienen los modelos hegemónicos de género antes

mencionados. En este tenor es que presentamos una intervención con base en técnicas artísticas, como una alternativa que posibilite el cuestionamiento y la deconstrucción de mandatos masculinos hegemónicos encarnados que tanta desigualdad sostienen en el cotidiano.

I. Sobre la masculinidad hegemónica y su relación con la adolescencia

Gracias a los estudios feministas y a la perspectiva de género, desde hace décadas se llevan a cabo estudios especializados en las masculinidades. ¿Qué significa la masculinidad?, ¿cómo se construye culturalmente?, ¿cuáles son las razones de esa construcción?, ¿qué implicaciones tiene en términos de prácticas corporales?, ¿cómo esta construcción se relaciona con la salud pública, la educación, los derechos sexuales y reproductivos y otros ámbitos de la vida pública y privada? Esas son algunas de las preguntas que los mencionados estudios intentan responder.

Como se ha mencionado, los modelos masculinos presentes en la cultura occidental suelen estar ligados a prácticas y conductas que buscan reafirmar y validar la masculinidad mediante relaciones de poder, en las que la supremacía masculina se obtiene a partir de la obediencia a los pares (hombres) y la tendencia a la opresión de lo femenino (Connell, 2003). Así, los varones están adscritos y reproducen la normativa hegemónica prescrita para la masculinidad en la que destacan las siguientes características: heterosexualidad obligatoria, ensalzamiento del cuerpo como agente activo y silencio afectivo, según Ceballos Fernández (2012). Dicha normativa está enmarcada, además, en creencias rígidas de las diferencias entre el hombre y la mujer con bases biologicistas (Badinter, 1993), como parte de un sistema de "poder" basado en la supremacía masculina (del Campo y Rodríguez, 2015) que históricamente ha sido sostenido por discursos médico-biologicistas que han patologizado identidades, subjetividades y prácticas corporales que escapan o contradicen la normativa heterosexual. Un ejemplo de ello fue la inserción, en 1952, de la homosexualidad como una enfermedad mental en la 1ª edición del Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales (DSM) de la Asociación de Psiquiatría Americana (APA).

De manera que, durante siglos se ha normalizado la hegemonía masculina por encima de todo lo que escape a ella, especialmente todo lo relacionado con la feminidad. Estas condicionantes de la masculinidad derivan en una tendencia a la violencia en los hombres, que son proclives a una percepción disminuida de la gravedad de las conductas violentas dirigidas hacia las mujeres y hacia otros hombres, en particular aquellos más alejados del modelo masculino predominante. La violencia producida por la jerarquización de lo masculino por encima de lo femenino tiene como objetivo el posicionamiento de los hombres en la escala más alta de dicha jerarquía. Esta posición significa poder, material y/o simbólico, sobre la otredad a partir de la opresión. La hegemonía, establece Connell (2003), suele estar ligada a dicha posición de poder.

Es necesario establecer que la hegemonía tampoco es un concepto estático y definido que se replica fielmente generación tras generación. Este concepto, mantiene también una relación directa con el contexto desde el que se observa y deriva en prácticas específicas que obedecen a los patrones dictados por la norma dominante del contexto específico que se analice. Esto es, la hegemonía es el conjunto de símbolos y prácticas asociados a lo que se entiende como posición de poder en una ubicación histórica y geográfica específica de la que subyace una estructura sociocultural determinada (Connell, 2003). Podemos decir que la hegemonía, en tanto que se establece como la posición jerárquica más alta, se relaciona con la construcción social androcéntrica.

Por otro lado, la adolescencia es la etapa de desarrollo humano en la que se construye el sentido de identidad (Gaete, 2015). Por tanto, es esta la etapa de desarrollo ideal para construir espacios de reflexión al respecto del fenómeno planteado que, eventualmente, lleven a deconstruir los conceptos que lo sostienen, en busca de crear nuevas maneras de asumir la identidad y de construir relaciones entre pares alejadas de modelos violentos. Erikson (citado por Gaete, 2015) explica que la adolescencia es una etapa en la cual, desde el desarrollo psicosocial, las personas estamos en el proceso de construcción de nuestra identidad y esta está íntimamente vinculada con el sentido de pertenencia, el cual se logra al sentirse parte de uno o varios grupos sociales; la pertenencia a grupos compuestos por pares suele ser la más deseable. De

manera que, los y las adolescentes necesitan sentirse parte de un grupo y es esta sensación primordialmente la que les permite reafirmar su identidad al identificarse con otras personas afines en gustos, discursos y prácticas. A su vez, Torras (2020) menciona que no existe un reglamento explicitado sobre cómo deben establecerse las prácticas interrelacionales entre las personas; sin embargo, estas están sujetas a normas que instauran patrones de normalidad que, a su vez y frecuentemente, devienen en la naturalización de las mismas. Podemos entonces establecer que los sujetos están, a su vez, sujetos a normas que determinan sus prácticas corporales, mismas que suelen estar construidas sobre modelos binarios y dicotómicos de género.

Retomando los estudios especializados en las masculinidades y los del arte desde el teatro, nos propusimos el siguiente objetivo: desarrollar una herramienta para paliar las exigencias de cumplimiento de prácticas hegemónicas de masculinidad en adolescentes residentes en Querétaro, articulando la teoría de género con el teatro como recurso didáctico central.

II. La simulación: un reto para la intervención

Retomando la experiencia docente de ambos autores con jóvenes y adolescentes, se ha podido observar cómo los modelos teóricos mencionados operan en el cotidiano de este grupo etario de manera sutil, prácticamente invisible y que, además, se perpetúan una y otra vez a través de prácticas corporales presentes en las maneras de relacionarse cotidianamente. Todo aquello forma parte de la normalidad con la que se rigen las relaciones interpersonales entre adolescentes y en las que también las personas adultas intervenimos de manera más o menos conscientes practicando dichos modelos y convirtiéndonos en referentes a seguir.

Por otro lado, también se ha observado la existencia de un fenómeno que resulta una posibilidad de resistir a las exigencias a las que se enfrentan los y las adolescentes cuando buscan insertarse en grupos sociales con el objetivo de pertenecer a ellos: la simulación. Es común advertir que las y los adolescentes regulan sus prácticas corporales ajustándolas a la normativa dominante en los grupos sociales a los que buscan integrarse. Dicha normativa suele tener correspondencia con modelos

binarios y dicotómicos de género desde los que se sostiene a su vez, el modelo hegemónico de masculinidad antes descrito. Sin embargo, desde la experiencia docente, hemos observado que la adquisición de prácticas corporales sujetas a las normativas hegemónicas de género, frecuentemente causan malestar en las y los adolescentes; pero la necesidad de desarrollar y construir su identidad es imperante en el proceso que viven. Ante esta realidad, muchas y muchos optan por simular replicando las prácticas que les son exigidas para pertenecer. Esto es: existe también un dejo de simulación ante los imperativos de masculinidad hegemónica.

Entendiendo que esta simulación representa usualmente una barrera y una resistencia de la población para trabajar con estos temas, se consideró la potencia del teatro y sus recursos como herramienta de intervención social, por su posibilidad de acceder al inconsciente de las personas, de escudriñar en aquello que está mudo o enmudecido pero latente (aquello que incomoda al seguir las normas sociales, lo que subyace al cumplir con el mandato social). También porque, el teatro se vive en el cuerpo y es en este territorio en el que se suscriben, se inscriben, se construyen y se perpetúan los discursos a través de las prácticas; el contacto con el cuerpo y las emociones que provee el teatro es una vía eficaz para hacer observables los malestares que en él habitan y así posibilitar su cuestionamiento. Ante estas circunstancias nos resultó pertinente recurrir a la dimensión comunicativa del teatro desde la que es posible el planteamiento de universos simbólicos que permitan trabajar con elementos de la realidad, produciendo con ello que el acercamiento a la reflexión sobre los temas en cuestión fuera mucho más amable, evitando así que entraran en juego las resistencias mencionadas, producto del proceso de simulación.

Dada la formación y experiencia como actor, creador escénico y director de teatro de uno de los investigadores que presentan este artículo (Fabián Verdín) y considerando que tiene 12 años de experiencia docente íntimamente ligada al estudio y exploración de lenguajes que partan del teatro para establecer procesos de enseñanza-aprendizaje con adolescentes en contextos escolares, se pensó en utilizar el teatro como recurso didáctico central para el diseño de un taller en modalidad virtual.

La intervención se diseñó partiendo del modelo de investigación-acción participativa y a través de una secuencia didáctica que puede entenderse como una sucesión

lineal de actividades que llevarán a lograr un objetivo de aprendizaje. La secuencia didáctica que se diseñó estaba compuesta por diez sesiones de 60 min, dos de las cuales se utilizaron para desarrollar una evaluación (una al inicio y otra al final de la secuencia didáctica) y donde las ocho restantes conformaron el cuerpo de la secuencia. A su vez, la secuencia se dividió en tres secciones: 1) Introducción (dos sesiones), 2) Desarrollo (cuatro sesiones) y 3) Cierre (dos sesiones). El tiempo planeado para la intervención fue de cinco semanas teniendo dos sesiones semanales. La intervención se desarrolló entre los meses de octubre y noviembre del 2020, por medio de la plataforma *zoom*. La convocatoria se realizó a través de redes sociales y el grupo se conformó por tres adolescentes: dos mujeres de 17 años residentes de la ciudad de Querétaro y un varón de 13 años residente de la Ciudad de México.

III. Directriz ética durante la ejecución de la intervención

Restrepo (2010) plantea que, en las sociedades modernas, existe una marcada división entre lo público y lo privado. Las esferas que componen los espacios públicos son consideradas superiores y, por ende, más importantes que aquellas que componen los espacios privados. Esta perspectiva es resultado del pensamiento cartesiano que concibe la razón más importante que la emoción, es decir, la mente debe estar por encima del cuerpo: «pienso, luego existo». Históricamente el campo de los afectos y todo el universo que los envuelve ha sido minimizado, acallado, desdeñado, cuestionado, invalidado e infravalorado en ámbitos como el político, el legislativo, el científico y el académico ya que, estos han sido considerados ámbitos superiores desde el paradigma moderno. Lo público y las esferas que lo componen se relacionan con el campo de la verdad con lo objetivo, mientras que lo privado es anulado por no responder a la lógica de lo cuantificable. Asimismo, Restrepo (2010) sostiene que lo privado y las pequeñas prácticas cotidianas de la vida están signadas desde los afectos y es ahí donde se produce lo público. Entonces, podemos plantear la urgencia de derrocar esta dicotomía entre lo público y lo privado validando los afectos, estudiándolos y reconociendo que en ellos se funda lo público. Siguiendo al autor, en la medida en la que dicha dicotomía sea quebrantada, se posibilitará el surgimiento de subjetividades diversas, no sujetas a los modelos hegemónicos.

Esta perspectiva abolicionista de la perspectiva dicotómica del género y de las relaciones verticales que esta produce, surge de la noción de *rizoma* expuesta por Deleuze y Guattari (2004). De acuerdo al modelo de dichos autores, el *rizoma* rompe con la visión esencialista que la modernidad tiene sobre el sujeto. Esta perspectiva concibe al mismo como un proceso no lineal y no cronológico en el que es posible ir más allá de los límites del cuerpo para construir subjetividades diversas alejadas de los parámetros hegemónicos. El *rizoma* posibilita entonces la multiplicidad de voces, la existencia de disidencias y la construcción de espacios de agencia. Las subjetividades cobran plasticidad, dinamismo, movilidad; el sujeto se entiende como un proceso de devenires que atiende no a una lógica secuencial sino a las necesidades del presente expresadas a través de los afectos.

En el mismo orden de ideas y articulando con el derecho a la ternura del que habla Restrepo (2010), d´Emilia y Chávez (2015) plantean que la ternura radical es el acto de ser crítico y amoroso al mismo tiempo, de saber acompañar a quien está a nuestro lado, de aceptar y validar los afectos, de dar voz al enojo y a la tristeza y entender que forman parte de la esencia humana. Ternura radical es también saber poner límites, saber decir no, dejarse llevar, compartir espacios con personas conocidas y desconocidas. Ternura radical es asumirnos como un proceso de devenires, movimiento perpetuo, subjetividades en constante construcción. Por ello, la ternura radical fue el eje transversal y el cimiento ético de esta intervención.

IV. El papel del teatro en la intervención

Por otro lado, y, como se mencionó, el teatro fue el componente didáctico principal para diseñar la intervención. El entrenamiento teatral inicial tiene como objetivo experimentar la presencia escénica y ejercitarla para aprender a modularla. Podemos entender la presencia escénica como la posibilidad de habitar el cuerpo, la posibilidad de estar aquí y ahora, con todo lo que ello implica, para disponerlo a la acción. Esto implica adentrarnos en el campo de los afectos, de aquello que nos es difícil enunciar y casi imposible de cuantificar, pero que habita nuestra experiencia corporal. La improvisación, como técnica escénica, ha sido utilizada como un mecanismo

que obliga a quien lo practica a habitar el presente a través del cuerpo y a poner la mente al servicio de lo que está aconteciendo para construir la ficción *in situ,* partiendo de la escucha ampliada, esto es, aquella que involucra todos los sentidos. Desde la experiencia docente de uno de los investigadores (Fabián Verdín) impartiendo un taller de teatro para adolescentes durante nueve años, se ha encontrado que los juegos de improvisación detonan en ellas y ellos aquello que está latente pero no explícito. Esto se debe a que, desde el teatro, es relativamente sencillo construir un espacio de confianza en el que la expresión de necesidades se facilite al no existir un límite nítido entre realidad y ficción. Este espacio liminal suele estar desprovisto de las exigencias sociales presentes en el cotidiano de este grupo etario. Por ello, el teatro es un espacio que posibilita establecer una distancia pertinente con el proceso de simulación.

Es así que, para efectos de esta intervención, el teatro fungió como ese territorio en el que pueden confluir los postulados éticos referentes a la ternura radical (Restrepo, 2010 y d´Emilia y Chávez , 2015) y a la noción de rizoma (Deleuze y Guattari, 2004) con la liberación de exigencias relacionadas con prácticas de masculinidad hegemónica, propiciando así, un espacio de confianza en el que fuera posible cuestionarse los modelos interrelacionales provenientes de la hegemonía masculina para proponer otros distintos, alejados de la violencia de género mencionada.

El teatro fue utilizado como recurso didáctico dentro de las ocho sesiones —antes mencionadas— que compusieron la secuencia didáctica y también durante la evaluación de la misma. A través de juegos de improvisación practicados de manera regular en las sesiones de la secuencia didáctica se buscó detonar las concepciones preexistentes en el grupo en torno a los roles de género a través de frases como: “un chavo” debe o “una niña nunca”. Posteriormente se devolvió al grupo las respuestas que dieron, con la intención de hacerles observable que son esos los modelos que operan en su inconsciente y buscando relacionarlos, de manera consciente, con prácticas y representaciones corporales que detectaran en su entorno. Después de varias sesiones de diálogo entre las y el participante del taller, se buscó establecer acciones específicas a través de la publicación en redes sociales de productos visuales que apuntaran a cuestionar las estructuras hegemónicas que se evidenciaron duran-

te la intervención. Por último, se utilizaron fragmentos de la reconocida obra de teatro *Romeo y Julieta* que ha sido mal interpretada como la referencia por antonomasia del amor romántico. En este caso se seleccionaron escenas en las que claramente se plantean discursos sexistas, misóginos y machistas; las mismas se leyeron en grupo en voz alta y posteriormente se aplicó un cuestionario que buscaba medir qué tanto eran observables estos elementos para el grupo. La misma evaluación se aplicó antes de iniciar la secuencia didáctica y al finalizar la misma.

Conclusiones

A través de la experiencia de esta intervención, pudimos corroborar que el teatro es una vía útil para establecer espacios seguros en los que sea posible el cuestionamiento sobre los modelos interrelacionales entre adolescentes, mismos que suelen estar fincados en una perspectiva binaria y dicotómica del género y fortalecidos por el modelo de masculinidad hegemónica. La potencia simbólica y la cualidad de ficción del teatro, permite en las y los adolescentes una sensación de libertad al diluir la línea entre realidad y no realidad. Entonces se vuelve posible expresar opiniones y posturas sobre las maneras de relacionarse distintas a las que son validadas en los contextos en los que la población se desenvuelve. La invalidación de estas voces que usualmente se vive en los espacios escolares, de mano de la hegemonía masculina, se ve vulnerada en espacios como el teatro en donde el cuerpo y los afectos son la materia prima para la construcción de la ficción. Entonces las posibilidades son múltiples, diversas, dinámicas; se posibilita la empatía con la otredad a partir de la experiencia del cuerpo.

Asimismo, a lo largo de la investigación-acción, pudimos comprobar cómo este proceso es viable también a través del consumo de productos teatrales construidos desde una perspectiva de género. La potencia de la ficción como elemento posibilitante de la identificación con la otredad y sus perspectivas de la vida, promueven la empatía con realidades distintas, quizás alejadas de aquellas delimitadas por las normativas hegemónicas de la modernidad. Teatralidades como el cabaret o los títeres se vuelven aún más potentes dado que sus lenguajes suelen ser hipérboles de la

realidad. Observamos entonces la operación y vigencia de los procesos de distanciamiento tan recurridos por autores como Shakespeare o Brecht.

En ese sentido, podemos sostener que el campo del arte tiene un papel primordial en los procesos de deconstrucción de discursos hegemónicos de género, que producen y perpetúan sistemas de violencia en las sociedades modernas. Es aquí donde el papel del arte como espacio de representación de discursos evidencia toda su potencia y, al mismo tiempo, nos insta a establecer de manera urgente procesos reflexivos y profundos en torno al quehacer de quienes nos dedicamos a diseñar y realizar procesos creativos y de investigación, cuya finalidad es establecer intervenciones para atender problemáticas sociales específicas.

Concluimos entonces que el teatro y el arte en general son fenómenos desde los que puede materializarse la labor de validación del campo de los afectos, fenómenos desde los que es posible construir otras realidades primero en la ficción y, eventualmente, en la realidad.

Referencias

Badinter, E. (1993). *La construcción de la identidad masculina.* Madrid: Alianza Editorial,

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Ceballos Fernández, M. (2012). *Indicadores aplicados a la visión dominante de la masculinidad por adolescentes de educación secundaria: la importancia del «deber ser» hombre.* Última década: 20 (36), pp. 141-162.

Connell, R. (2003). "La Organización Social de la Masculinidad". Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

d'Emilia, D. y B. Chávez, D. (2015). Ternura radical es… "Manifiesto vivo". *Hysteria! revista,* (14), julio 2015. Recuperado de: https://hysteria.mx/ternura-radical-es-manifiesto-vivo-por-dani-demilia-y-daniel-b-chavez/

del Campo, N. M. S., & Rodríguez, A. M. (2015). *Creencias acerca del sexo, el género y la masculinidad en adolescentes de distintos niveles de enseñanza. MEDISAN, 19* (10), pp. 3012-3019.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *MIL MESETAS Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia, PRE-TEXTOS.

Gaete, V. (2015). Desarrollo psicosocial del adolescente. *Revista Chilena de Pediatría,* B6(6), pp. 438- 441.

Kaufman, M. (1989). La construcción de la masculinidad y la triada de la violencia masculina. En *HOMBRES placer, poder y cambio.* (Centro de Investigación Para la Acción Femenina (CIPAF) pp. 19- 64). Santo Domingo, República Dominicana: CIPAF, Ediciones Populares Feministas, Colección Teoría.

Lomas, C. (2013,). Orden escolar y (des)orden masculino Masculinidades, violencias y fracaso en la educación. *Revista de Educación.* 342, Enero-Abril 2007, pp. 83-101. Recuperado de: http://www.scielo.org.bo/pdf/rieiii/v6n2/v6n2a03.pdf (22 de septiembre del 2019).

Muñiz, E. (2014). *Prácticas corporales: Performatividad y género.* Primera edición: La cifra Editorial. UAM Xochimilco, pp 1-34.

Torras, M. (2020). *Agramaticalidades corporales* en Torras, M., Pérez, A., Acedo, N., Fanciabén, J., Gama, M. López- Pellisa, T (2020). *Representaciones culturales de las sexualidades,* Coursera, Inc. Recuperado de: https://www.coursera.org/lecture/representaciones-culturales/agramaticalidades-corporales-g2S7W

Restrepo, L. C. (2010). *El derecho a la ternura,* Bogotá- Colombia, VirtualBox imagen & comunicación, www.virtualbox.com

Visibilización, representación y estetización de la violencia social en el cine mexicano contemporáneo en *Las elegidas* y *Vuelven*

Ilse Mayté Murillo Tenorio

El objetivo del presente texto consiste en reflexionar en torno a los usos de la violencia y sus formas de representación en el cine mexicano, en el marco del incipiente siglo XXI. Esto en el entendido de que las representaciones de la violencia en la pantalla fílmica han funcionado como un dispositivo para visibilizar fenómenos sociales y culturales a modo de denuncia. No obstante, el asunto de la violencia y su representación ha causado escozor entre los públicos por disentir en que esto pueda representar una expresión artística desde el cine, sino por el contrario, es un abuso de la misma para causar morbo, y esto deriva en mayor rentabilidad y consumo de parte de los espectadores. Es aquí donde se alude a un dilema de carácter ético en función de la visibilización y no-visibilización de la misma. Para llevar a cabo dicha reflexión, se revisan dos filmes: *Las elegidas* (David Pablos, 2015) y *Vuelven* (Issa López, 2017), los cuales abordan dos problemáticas sociopolíticas centrales en la actualidad del país, tales como el narcotráfico y la trata de personas. Si bien las dos cintas hacen alusión a dos fenómenos de violencia social insoslayable, ambas la representan de modos singulares, al apelar a ciertos recursos técnicos y estéticos propios del lenguaje cinematográfico que los alejan de representaciones de violencia que aludan a un cine de explotación.[1]

La pertinencia de este tema se sostiene bajo el planteamiento de que la violencia ha devenido en un "revelador social, [que] genera discursos sociales que escenifican, dramatizan el imaginario colectivo, con mayor fuerza en periodos de transición o de inestabilidad social política en los que se manifiesta una crisis de la identidad colectiva" (Imbert, 1992, p. 33), y el cine se ha convertido en un importante canalizador de

[1] Por "cine de explotación" se entiende una especie de categoría cinematográfica que alude a películas cuyo interés es explotar temas social y moralmente escandalosos o escabrosos, tales como sexo, drogas, violencia, crimen, con el objetivo de atraer a gran cantidad de espectadores, sin importar tanto la calidad estética (en términos formales) o una postura ética que sea crítica.

estos discursos de violencia. El cine tiene la particularidad de que, al construir estos imaginarios a partir de la violencia, juega con técnicas y elementos narrativos y estéticos propios de las artes, lo cual hace que la construcción de imaginarios fílmicos y sus representaciones sean diversas y complejas a nivel histórico, ético y estético.

En este sentido, los escenarios de la violencia, tanto reales como imaginarios, son ineludibles, pero al mismo tiempo son moldeados y filtrados a través de ciertos medios discursivos que generan un impacto significativo en la constitución de dichos imaginarios, así como en la percepción de la realidad social que nos aqueja como ciudadanos. De acuerdo con Gérard Imbert, si se pretende aplicar una mirada transversal a estos escenarios de la realidad social, esta "no puede eludir los contextos tanto pragmáticos como discursivos en que emerge el discurso de la violencia. Es más, los discursos sociales mediante su escenificación *mass* mediática instauran una cierta realidad que se ve a su vez reproducida" (1992, p. 12).

Para llevar a cabo este ejercicio de análisis y reflexión, se parte en un primer momento de una discusión de carácter conceptual respecto a la noción de violencia, en un sentido social, y sus implicaciones en los sujetos, como en las estructuras políticas. Posteriormente se problematiza sobre el uso de la violencia como representación cinematográfica, sobre sus usos en un sentido estético y narrativo, así como los dilemas éticos y morales que hay alrededor de ello. Para dicha discusión, se proponen dos casos cinematográficos, considerando que son singulares y significativos en el marco del cine mexicano contemporáneo que contienen un trasfondo social y político relevante en la actualidad.

I. De la violencia real a la violencia representada

Las dos cintas en cuestión aluden a fenómenos que derivan en múltiples formas y dimensiones de violencia. Para profundizar en el tema, se parte de la propuesta que el filósofo Slavoj Žižek realiza en su obra *Sobre la violencia. Seis reflexiones* (2009), en la cual propone una categorización de la violencia social: la subjetiva y la objetiva. La violencia subjetiva hace alusión a lo que es directamente visible, a la que es "practicada por un agente que podemos identificar al instante" (p. 9), manifestada en la fisici-

dad de los sujetos. Mientras que la objetiva apela a la que es invisible. Esta se divide a su vez en dos formas: en primer lugar, está la violencia "simbólica", la cual se encuentra engranada en el lenguaje y sus formas; en segundo lugar, está la violencia "sistémica", la cual deriva en las consecuencias del funcionamiento de los sistemas económico y político (p. 10). Mientras que la violencia subjetiva puede ser apreciada en el momento en que una cosa en estado "normal" se perturba, en el caso de la objetiva, resulta imperceptible, pues esta se encuentra inherente a aquellas cosas en un supuesto estado de normalidad, manifestada sobre todo en las estructuras sociales y culturales.

Si bien al hablar de la violencia institucional se hace una constante referencia al Estado y sus estructuras de poder, en este trabajo se expone que no es la única manifestación o contenedor de violencia. La violencia institucionalizada es también la que atraviesa toda práctica social y cultural que se ha establecido como una dinámica común y muchas veces normalizada, que a su vez denota una relación de dominación, ya sea a nivel individual o colectivo. No se piensa en un Estado-Nación absoluto y el poder que ejerce desde arriba hacia abajo, ni únicamente en un sentido marxista como un instrumento de opresión de la clase dominante. Es decir, no hay que descartar por completo esta postura tradicional, sino más bien repensar y profundizar más en todas las prácticas de convivencia que se desprenden en y a partir de la organización de una sociedad y sus instituciones representadas por un conjunto de aparatos y organismos pertenecientes a un Estado político, económico y social.[2]

Finalmente, la violencia se proyecta en los sujetos, pues estos son los que generan los vínculos y el reconocimiento de uno frente al otro, "el sujeto se constituye en la relación interpersonal entre dos sujetos y también en la relación intercultural, social. En los conflictos sociales el sujeto es la definición; la subjetividad no es sino un elemento entre otros individuos" (Wieviorka, 2001, p. 339). Es decir, el sujeto social e histórico, en tanto que se constituye por cuerpo (físico) y espíritu (conciencia), se convierte en el receptor y recipiente de la violencia, por parte de otro sujeto que por

[2] Hannah Arendt enfatiza este punto en los aparatos burocráticos al describirlos como "un complejo sistema de oficinas en donde no cabe hacer responsables a los hombres, ni a uno ni a los mejores, ni a pocos, ni a muchos, y que podría ser adecuadamente definida como el dominio de Nadie" (2005 p. 53).

su situación de poder la ejerce en el primero. Por tanto, siguiendo la idea de Michel Wieviorka (2001), la violencia "no es más que la marca del sujeto contrariado, negado o imposible, la marca de una persona que ha sufrido una agresión, sea física o simbólica" (p. 340).

En este entendido, a través de las representaciones fílmicas se puede dar cuenta de manifestaciones de violencia ejercida desde las instituciones (estructural), que a su vez atraviesan los cuerpos de sujetos marginados y vulnerados (física o subjetiva), pasando por un entramado de elemento simbólicos. Asimismo, se retoma la propuesta de Judith Butler, quien sostiene en su obra *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2009) que la violencia subjetivada a través de las instituciones se materializa en los cuerpos de las víctimas y en su relación con los victimarios. Es decir, los cuerpos son los contenedores de toda carga física y simbólica atravesada por la violencia social. En síntesis, el cuerpo se asume como elemento sustancial para hablar de los sujetos y las asimetrías que se dejan ver en el marco de las guerras, sobre todo en un sentido ontológico.

II. De la fascinación por la violencia a la reflexión desde la violencia

Frente a lo enunciado anteriormente, es posible caer en una suerte de ambivalencia de carácter ético-moral por las implicaciones de la representación de la violencia. La violencia como modo de expresión denota las relaciones de dominio y de poder que hay entre los individuos. Pero la violencia a manera de espectáculo también deja entrever la fascinación que puede provocar en los espectadores. Cabe pensar en algunas prácticas culturales de los antepasados, como los espectáculos llevados a cabo en el Coliseo romano, en donde el juego entre la vida y la muerte se convirtió en una práctica lúdica para los observadores, o incluso las religiosas, en las que sobresale un sadismo representado en la pintura religiosa, con representaciones de flagelaciones, martirios, mutilaciones y crucifixiones (Gubern, 2005, p. 283).

La fascinación por la violencia tiene su lado oculto que se proyecta en estas pulsiones vinculadas con temas tabú, como el sexo, la muerte, la violencia. Las representaciones de este tipo se vuelven obscenas por su transgresión al "deber ser" y a las

buenas costumbres. En el caso de la muerte, su imagen más cruenta repela y atrae al mismo tiempo, pues de acuerdo con Roman Gubern, aplica "la ley de la atracción del tabú, según el famoso principio de la ambivalencia, y suele desencadenar a la vez el sentido de culpabilidad, pero también gratifica por la transgresión de la prohibición de la mirada" (2005, pp. 317-318).

El sujeto espectador se convierte en una especie de voyerista, que disfruta y se deleita visualmente ante la violencia representada. A otros, por el contrario, les puede causar miedo o repulsión, o bien, hay quienes pueden experimentar sensaciones y emociones encontradas, una suerte de ambivalencia constituida por la presencia de afectos o pulsiones opuestas en la psique del sujeto espectador (Gubern, 2005, p. 284). Observar una imagen violenta puede derivar en reflexiones y emociones ambiguas, puede conducir a un sadismo voyeur, "que es acaso el sadismo del tímido, del mirón, quien jamás sería capaz de efectuar en la práctica la acción cruel que contempla" (Gubern, 2005, p. 287). En un sentido freudiano, quizás esta práctica sea una forma de dar cabida a las pulsiones agresivas con las que los sujetos cargan día a día, o de satisfacer sus bajos instintos que van en contra de las normas morales del discurso de la razón.

La violencia ha devenido en un "revelador social, [que] genera discursos sociales que escenifican, dramatizan el imaginario colectivo, con mayor fuerza en periodos de transición o de inestabilidad social política en los que se manifiesta una crisis de la identidad colectiva" (Imbert, 1992, p. 33), y el cine se ha convertido en un importante canalizador de estos discursos de violencia. El cine tiene la particularidad de que, al construir estos imaginarios a partir de la violencia, juega con técnicas y elementos narrativos y estéticos propios de las artes, lo cual hace que la construcción de imaginarios fílmicos y sus representaciones sean diversas y complejas a nivel histórico, ético y estético. Asimismo, Gérard Imbert sostiene que la violencia, junto con otros elementos como la muerte y el horror, se convierte en una amalgama,

> (que) atraviesa constantemente la representación actual, no sólo porque vivimos tiempos movidos, sacudidos por conflictos planetarios, sino porque la violencia, la muerte y el horror se consolidan como objetos recurrentes, obsesiones, en

> muchos productos cinematográficos, cuestionando las fronteras entre los géneros. Se enmarcan dentro de una experiencia de los límites y están vinculados con la anomia (el situarse al margen de la norma) (Imbert, 2010, p. 18).

En este entendido, las representaciones de la violencia formulan experiencias sensoriales e intelectuales diversas, que van de la espectacularización y la explotación de la misma, a planteamientos más complejos y reflexivos en torno a problemáticas sociales de índole global.

III. Violencia social: real, imaginada y representada

En México, hemos sido testigos de fenómenos de violencia social significativos, que se empalman unos con otros. Es el caso del narcotráfico, que de algún modo está vinculado con otras prácticas como los secuestros, desapariciones forzadas y trata de mujeres y niños para prostituirlos. Sobre todo, esta situación se ha acentuado en el marco del gobierno del entonces presidente de la república Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012), sin embargo, esta problemática no es privativa de este gobierno, pues con el fin este sexenio, los conflictos derivados de este fenómeno siguen acrecentándose de tal modo, que cada año, las cifras son más alarmantes sobre las víctimas que han sido violentadas a través de estas prácticas derivadas del Narco.

El cine que aborda temáticas del narcotráfico no es cosa nueva, hay filmes significativos desde los tiempos del cine silente, como *El puño de hierro* (Antonio Moreno, 1920) o *Marihuana*, también conocida como *Monstruo Verde* (José Bohr, 1936), cinta ya sonorizada. Ambas películas sostienen un tono moralizante sobre el consumo de drogas. Ya en los años de la década de los setenta y ochenta, el cine de los hermanos Almada será un referente sobre el tema; sus historias de héroes pistoleros han dado pie al subgénero de "cabrito western". De hecho, Mario Almada fue conocido como "El Justiciero del Cine Mexicano". Asimismo, las emblemáticas películas de *Lola la trailera*, una saga con tintes feministas, han dicho algunas estudiosas del fenómeno. Este género tuvo mucho éxito entre los públicos inmigrantes que radicaban en Estados Unidos, es un cine de frontera en el que se fusionan figuras arquetípicas como

el hombre vaquero americano involucrado en historias de contrabando y tráfico de drogas, con violencia espectacularizada a través de abundantes escenas de acción y héroes pistoleros en combate (Infantecine, 2016).

Unas cuantas décadas después, en los albores del siglo XXI, tras la famosa "declaración de guerra" al narcotráfico por parte del gobierno de Felipe Calderón, se empezaron a generar nuevas narrativas sobre el tema, desde distintos enfoques y géneros cinematográficos. La filmografía es basta, pero podríamos pensar en la inigualable sátira política de Luis Estrada, *El infierno* (2010), la cual –irónicamente– fue estrenada en el marco de las celebraciones del Bicentenario de la Independencia de México y del Centenario de la Revolución Mexicana. Por otra parte, empezaron a emerger películas con recursos estéticos y narrativos innovadores como *Miss Bala* (Naranjo, 2011) o *Heli* (Escalante, 2013). Pero una vez concluido este periodo presidencial, las narrativas sobre el tema se han diversificado y saltado de género en género, y hoy día, el documental es el más socorrido para hablar del tema. Películas representativas de no ficción son: *La tempestad* (Tatiana Huezo, 2016), *La libertad del diablo* (Everardo González, 2017) y *Hasta los dientes* (Alberto Arnaut, 2018).

En este caso, me interesa partir de dos propuestas de ficción, pues a través de esta dimensión se han logrado construir historias que deambulan entre un tono documental y un tono fantasioso, lo cual potencia sus posibilidades estéticas. En este entendido, recupero la propuesta sobre estética de la violencia de Laura Zavala al caracterizarla como:

> el conjunto de estrategias audiovisuales que provocan un efecto específico en la sensibilidad de los espectadores al construir mecanismos de representación de la violencia y que puede ser ambivalente el efecto que esta cause en los espectadores, es decir, puede llevar a una actitud crítica o de rechazo o puede también acrecentarla, dependiendo de múltiples factores entre la audiencia (Zavala, 2012, p. 3).

En este entendido, la afectación emocional, intelectual y psicológica que pueda tener el espectador ante una serie de representaciones de la violencia cobra distintos sen-

tidos dependiendo del contexto, de la intención y de las formas en que es mostrada en la pantalla. Por otra parte, las acusaciones que se han hecho sobre las apologías de la violencia manifiesta en los productos televisivos y fílmicos deberían centrarse más en las causas que dan origen a la invención de dichos productos. Es decir, existe una percepción ingenua de que "la violencia de las pantallas es captada espontáneamente como un fenómeno que afecta únicamente al orden de la representación y de la ficción. Como si la evolución histórica de nuestra sociedad no tuviera mucho que ver con ellas" (Mogin, 1999, p. 15).

Al respecto, resulta poco creíble que la disputa en torno a la violencia representada en el cine sea un asunto endógeno, pues al traspasar las barreras de lo ficcional se puede observar que la representación de imágenes de violencia forma parte del reciclaje de los fenómenos de violencia de las sociedades actuales (Mongin, 1999, p. 18). En este sentido, parece pertinente poner sobre la mesa un cuestionamiento parecido al que hizo hace ya algunos años el filósofo Olivier Mongin, aduciendo que la violencia es una cuestión política por excelencia, que compete a todos como sociedad en conjunto, "¿por qué cegarse entonces ante imágenes que hablan tan claramente de nosotros?" (Mongin, 1999, p. 19). Es decir, la negación y la condena de la violencia representada, finalmente se muestra como algo sintomático de esta sociedad, mostrándose renuente a asimilar una violencia real que acontece día con día.[3]

Por tanto, considero pertinente poner sobre la mesa dicha discusión, la cual resulta siempre inagotable, y para ello retomo dos películas contrastantes que tienen en común abordar temáticas de esta violencia social que aqueja a nuestra sociedad, además de que proponen recursos atípicos, propios del lenguaje cinematográfico, para representar este tipo de violencia y, a su vez, construir una estética de la violencia bajo representaciones particulares.

---

[3] Según el filósofo francés Olivier Mongin, se distinguen 3 tipos de cine de violencia: "un cine crudo y realista que sin embargo no esconde su carácter de ficción, un cine burlesco que consigue instalar la distancia como regla artística, y un cine –el único que en realidad es objeto de rechazo– que pone en imágenes actos de crueldad hasta el límite de lo soportable" (Mongin, 1999, pp. 14-15).

IV. Representación de la violencia: fuera y dentro de campo

Las elegidas (2015), película dirigida por David Pablos, su segundo largometraje de ficción, versa sobre la historia de Ulises, un joven de 15 años, y Sofía, de 14. El padre de Ulises le demanda seducir a chicas jóvenes para obligar a éstas a prostituirse. Así, Ulises termina por entrar al mundo que negó: el negocio de tráfico de mujeres que existe en su familia (FILMAFFINITY, 2015). Durante el proceso de conquista de Sofía, se enamora de ella, lo cual hace que entre en conflicto y termina por confesarle el verdadero propósito de su conquista, sin embargo, es demasiado tarde cuando intentan escapar. Así pues, Ulises le suplica a su padre que la deje ir, pero éste le pide que a cambio le traiga a otra joven para sustituir a Sofía. Mientras logra este acometido, Sofía vivirá una experiencia sórdida envuelta en el mundo de la prostitución.

Para contar esta historia tan terrorífica, el director recurre a ciertos recursos narrativos y estéticos para amortiguar el peso de la violencia que esta situación representa, por lo menos visualmente, cosa que lo aleja del sensacionalismo y la morbosidad que suelen causar imágenes que aluden a la violencia sexual, física y corporal, aquella violencia subjetiva de la que habla Žižek. El inicio de la trama recurre a elementos melodramáticos, en donde se representa una historia de amor entre adolescentes. La composición visual resulta luminosa y armoniosa, pues la paleta de colores es cálida y suave. Pero conforme la trama va tomando otro tono dramático, más sombrío e incierto, las tonalidades cromáticas se vuelven también más lúgubres. Estos contrastes estéticos y narrativos marcan un contrapeso ante la violencia desgarradora en que deviene la historia en *Las elegidas*.

Otro aspecto narrativo –e incluso estético– aún más relevante es el uso significativo del *fuera de campo*[4], pues en un par de secuencias vemos, o más bien, escuchamos cómo son violentados algunos personajes. Por ejemplo, Ulises es golpeado por su hermano, por órdenes de su padre, tras haber intentado escapar con Sofía, después de haberle confesado sus oscuras intenciones. En este momento sólo visualizamos

[4] Se entiende por *campo* a todo aquello que queda dentro de los márgenes de la visión y el enfoque de la cámara, mientras que todo aquello que no se ve dentro de la pantalla, será entendido como *fuera de campo* (o *espacio en off*).

de manera gráfica el rostro del padre y al hermano, mientras se escuchan los quejidos de Ulises por el impacto de los golpes. Asimismo, el uso de la elipsis temporal funciona para obviar la golpiza que recibe Sofía, tras intentar escapar de la casa de citas. Tan sólo vemos los daños colaterales, un plano detalle de sus piernas con moretones.

De este modo, la representación sonora cobra fuerza al querer evocar las situaciones de violencia sexual que experimenta Sofía, cuando el fuera de campo se pone en práctica. En un par de secuencias podemos experimentar sensaciones e imaginar, visualizar a partir de lo no visto y de lo escuchado. Resultan provocadores los primeros planos que denotan el rostro desolador de Sofía mientras sostiene relaciones sexuales, al mismo tiempo que vemos los rostros diversos de aquellos clientes que transgreden el cuerpo de la joven, unos más agresivos que otros. Es así que el fuera de campo cobra mayor fuerza, pues sin importar que no se visualice gráficamente, el recurso incita a imaginar las posibilidades dramáticas de dicha situación. Tal como lo ha señalado Marcel Martin, en su obra *El lenguaje del cine* (1980), "el espectador jamás debe olvidar que el resto de la realidad continúa existiendo, por otra parte, y que en cualquier momento puede entrar en el campo de la cámara; el estatismo y la rigidez de la composición interna de la imagen son peligrosos enemigos de la osmosis dialéctica que debe existir entre ella y la totalidad del mundo dramático" (1980, p. 62).

Es así que el fuera de campo, además de ser un aspecto meramente técnico, puede tener varias connotaciones, tales como la censura en torno a elementos escabrosos o temas tabúes (muerte, violencia física, encuentros sexuales). Por otra parte, puede tener una función estética y poética, al insinuar, evocar o sugerir lo que gráficamente puede ser abrumador o perturbador. Tal como lo señala el teórico de cine Nöel Burch: "[…] el espacio fuera de la pantalla llegó a usarse casi exclusivamente como una forma de sugerir eventos cuando los directores sentían que simplemente mostrarlos directamente sería demasiado fácil" (Burch, 1981, p. 24).[5] Asimismo, lo que puede llegar a sugerir lo que está fuera de campo no necesariamente es una

[5] La traducción es propia. El original en inglés es: "[…] off-screen space came to be used almost exclusively as a way of suggesting events when directors felt that simply showing them directly wold be too facile".

extensión de lo que se encuentra dentro de campo, pero tampoco es lo contrario; esto resulta mucho más complejo y de ahí su riqueza estética como una herramienta (Burch, 1981, p. 24).

En este entendido, las imágenes sonoras cobran un lugar relevante en el montaje de las secuencias descritas de *Las elegidas*, pues gracias a ellas el espectador puede intuir y evocar el acto sexual o de violencia que sucede fuera de la pantalla, por lo menos visualmente. Y, sin embargo, lo sonoro es una herramienta central para la representación de la violencia, aunque normalmente, pocas veces apreciado. La controversia en torno a la representación de la violencia siempre ha estado más enfocada en su visualidad dentro de la pantalla, así como en su fisicidad, dejando de lado el peso de la violencia simbólica y estructural. Y, sin embargo, la violencia en sus múltiples formas y representaciones, está presente en el filme, en su dimensión estética, como en su dimensión social, cuyo resultado es un entramado indisociable de violencias reales y representadas.

En resumen, a través de esta cinta, consideramos que la violencia que transgrede principalmente los cuerpos no solamente en términos físicos, sino simbólicos y estructurales, están atravesados por las asimetrías de que van desde el género, la clase, hasta la edad. Porque, como dice Jesús González Requena:

> la violencia es incompatible con la igualdad: allí donde ella se manifiesta los cuerpos chocan y, en la intensidad de ese choque, emergen en su opacidad y en su abismal diferencia, en la que la fuerza física constituye una magnitud imposible de ser ignorada. O en otros términos: no hay igualdad posible en la violencia: allí donde ésta se manifiesta hay necesariamente alguien que la ejerce y alguien que la padece. Y quien más y quien menos, hombre o mujer, fuerte o débil, quiere saber de esa fuerza, chocar con ella (2005, p. 241).

V. Estetización de la violencia: lo fantasioso y lo siniestro como un acto poético

En cuanto a lo anterior, podemos articular lo señalado con la siguiente película, *Vuelven*, de Issa López, quien sorprende con esta narrativa de terror y fantasía, después

de trabajar como directora y guionista en comedias, como *Efectos secundarios* (2006) y *Casi divas* (2008). *Vuelven* narra la historia de un grupo de niños que han quedado en la orfandad, no sólo de sus padres, sino también del sistema político y económico, de las instituciones, expuestos al peligro del enemigo imaginario "los huascas", que bien podrían evocar a los Zetas, los Caballeros Templarios, el Cártel de Jalisco, o políticos involucrados con los anteriores. En una atmósfera que se antoja casi apocalíptica, debido a una guerra desatada por la violencia vinculada al narcotráfico, los secuestros y asesinatos han dejado las calles desiertas. Estrella, una niña de 10 años ha sido testigo de una balacera que se da afuera de su escuela. Al regresar a su casa, se da cuenta de que su madre ha desaparecido, para después corroborar que ha sido secuestrada por los huascas. Es así que se une a la banda de "El Shine", conformada por otros niños que también han sido víctimas de los huascas y han quedado en el abandono.

Es cierto que hay imágenes visuales poderosas y perturbadoras como cuando vemos al personaje de "El Shine" apoderarse de una pistola y apuntar directamente al enemigo/los enemigos, asimismo vemos a un par de niños de la banda ser asesinados a mansalva. La realidad de estos chicos abandonados a su suerte es retratada con crudeza y realismo, que evoca a *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), en la cual el protagonismo está centrado en personajes infantiles atravesados por la pobreza, la orfandad y la violencia. Al mismo tiempo, evoca a la obra del director mexicano Guillermo del Toro, como *El espinazo del Diablo* (2001) y el *Laberinto del Fauno* (2006), incluso su opera prima *Cronos* (1993), cuyos personajes principales son infantes, situados en historias de terror marcadas por la violencia de la guerra, pero también por criaturas fantasiosas y fenómenos sobrenaturales, por espíritus y figuras fantasmagóricas. Asimismo, podría haber algunos guiños del cine de Carlos Enrique Taboada –realizador que ha inspirado a Del Toro–, con cintas como *El libro de piedra* (1969) o *Veneno para las hadas* (1985).

Es por eso que consideramos que esta violencia recrudecida, que perturba e incómoda visualmente, es embellecida por una composición visual llena de contrastes, de sombras que evocan lo tenebroso de la atmósfera y de luces que incitan a pensar que hay una luz esperanzadora para estos niños. Todo ello es narrado a través de

ciertos efectos visuales que hacen alusión a aspectos fantasiosos, tales como criaturas voladoras, serpientes y peces, además de chorros de sangre recorriendo las paredes de la casa abandonada que habitan los niños, así como cadáveres vivientes y un peluche animado de un tigre. De tal modo que, muy similar a las narrativas de Del Toro, la directora aprovecha elementos fantásticos y de terror para abordar temas tan escabrosos, como la violencia vinculada al narcotráfico, la impunidad dentro de la clase política y la orfandad infantil.

Así pues, las sumas del tono realista de la cinta con los elementos fantasiosos dan como resultado una suerte de sincretismo de figuras de héroes fantásticos encarnados por seres animales –como el tigre–, con héroes ordinarios y terrenales, como es el caso de "El Shine". Al inicio de la trama, cuando Estrella empieza a realizar la actividad asignada por su maestra, escribir un cuento, una voz en off –la voz de Estrella–, da cuenta del inicio del relato:

> Había una vez un príncipe que quería ser tigre. Los tigres nunca olvidan. Son cazadores. Sus ojos ven en la oscuridad, tiene colmillos para romper huesos. Los tigres no tienen miedo… Pero el príncipe no podía ser tigre, porque se le había olvidado cómo ser príncipe. Se nos olvida que somos príncipes, guerreros, tigres. Cuando las cosas de afuera vienen por nosotros…

Tras esta breve introducción narrativa, se suelta la balacera que irrumpe en la escuela de Estrella. Todos los estudiantes se tienden sobre el piso. La maestra le da a Estrella tres pedazos de un gis y le dice que los tome, para que pida tres deseos, como en los cuentos. Es así que nos encontramos ante dos narrativas que se superponen una con otra, la del cuento fantástico, del tigre que es príncipe, y la de la banda de "El Shine" que intenta sobrevivir en medio de la violencia del narcotráfico y de las desapariciones forzadas, además de enfrentar a ese enemigo que se nos muestra difuso y amorfo, los llamados "huascas", que a su vez son parte de un cuento compartido por "El Shine".

Vuelven no solo resulta una película relevante y singular por sus modos de representación de la violencia, que es asunto central en este trabajo, sino también por reinventar el cine fantástico mexicano, ya que éste ha sido denostado por mucho

tiempo, por la crítica especializada, por la Academia y por los mismos productores (Vargas, 2016, p. 4). A excepción de la obra de Carlos Enrique Taboada, el cine fantástico en México no era tan visible y destacado hasta los comienzos del siglo XXI, con obras de gran impacto nacional e internacional como *El espinazo del diablo* (2001), de Guillermo del Toro, y posteriormente *El laberinto del fauno* (2004), del mismo director. Esto no es fortuito, pues en la película de Issa López hay una clara influencia del cine de Guillermo del Toro, quien a su vez ha reconocido que *Vuelven* es una cinta paradigmática del cine fantástico mexicano contemporáneo, incluso la ha considerado como "una de las mejores películas de terror de la década" (citado por Burstein, 2019).

Al respecto, la directora de *Vuelven* ha manifestado su admiración por el trabajo del director al declarar que "su influencia ha sido enorme en mí; siempre he admirado muchísimo su trabajo y su imaginación infinita, porque lo que él tiene es una combinación única de belleza sublime y poesía con lo brutal y lo horroroso" (citado por Burstein, 2019). En este sentido, la yuxtaposición de elementos fantásticos con situaciones horrorosas o siniestras hacen de la estética de la violencia en este filme, una representación singular, pues visualmente alude con sutileza a un entorno social violento, fatídico y recrudecido en el México actual.

De acuerdo con Rogelio Castro Rocha, estudioso de la obra cinematográfica de Guillermo del Toro, el entorno de lo fantasioso cobra mayor sentido y relevancia cuando éste se construye desde las miradas infantiles, pues tanto en *El espinazo del diablo* como *El laberinto del fauno*, "los protagonistas son niños cuya visión particular da la certeza de que existe un mundo paralelo al de la Guerra Civil Española" (Sánchez, 2013, p. 217). A partir de estas miradas paralelas que como espectadores podemos discernir, señala Castro Rocha que "se resaltan y establecen los límites entre lo normal y anormal, y se enfatiza aquel grado de lo extraordinario frente a la cotidianidad" (citado por Sánchez, 2013, p. 217). Por otro lado, lo siniestro u horroroso, se hace manifiesto a través del entorno bélico, por "la violencia y crueldad sugerida o mostrada directamente, y porque en ambas hay misterios que se velan, causantes de angustia cuando irrumpen de forma repentina y terrible" (citado por Sánchez, 2013, p. 217).

Asimismo, en *Vuelven*, las miradas infantiles entrelazan los aspectos fantasiosos con los terroríficos. Los protagonistas, que son niños huérfanos, como en *El espinazo del diablo*, están envueltos en una serie de peripecias que a su vez están circunscritas a una guerra contra el narcotráfico. De tal modo que, desde la mirada de los niños, el mundo fantástico y el mundo siniestro son indisociables, pues los elementos de ambos entornos cobran fuerza al tener implicaciones narrativas unos sobre los otros dentro del relato.

Al mismo tiempo, al igual que en *El espinazo del diablo*, en *Vuelven* nos encontramos con personajes infantiles que se hallan inmersos en un entorno casi apocalíptico, devastado por la violencia, deshabitado y desolado. Así pues, continuando con Castro Rocha, en ambas películas los protagonistas infantiles "están desposeídos de todo, parecerían estar destinados al olvido, a la ausencia [...] A pesar de todo, conservan ese espacio de ensoñación donde pueden imaginar y resguardar su inocencia frente a la desolación. No se trata de un lugar físico, sino del interior, de lo sensible, de la imaginación" (citado por Sánchez, 2013, p. 218). De tal modo que los niños que integran la banda de "El Shine", a pesar del entorno hostil y funesto al que se enfrentan, de su orfandad y marginación, se empoderan a través de estos relatos fantásticos que cobran vida gracias a su imaginación. Por ende, ese mundo violento y recrudecido debido a la guerra derivada del narcotráfico, cobra un sentido poético que va más allá de la exposición y explotación de la violencia gratuita. Finalmente, la experiencia estética ante la representación de la violencia toma otro rumbo cuando se hace uso de recursos técnicos como el fuera de campo o de cuadro, o recursos narrativos del cine fantástico.

Conclusiones

Finalmente, nos encontramos con dos propuestas distintas en tanto que pertenecen a géneros distintos, la primera es más próxima a un drama social, mientras que la segunda se inclina más hacia el cine de terror y de fantasía. Filmes dirigidos por directores muy contrastantes, y, sin embargo, coinciden por los múltiples subtextos que aluden a distintas formas de violencia: la prostitución y trata de jóvenes, el ro-

manticismo como arma incrustada en las estructuras patriarcales que funciona muy bien para atraer a estas chicas; la violencia ejercida de manera intrafamiliar, cuando los padres obligan a los hijos a ejercer dicha violencia para con las jóvenes. Por otra parte, vemos a niños violentados por la pobreza, la orfandad, los secuestros.

Todo lo anterior está atravesado por la violencia estructural de un sistema político y económico que ha mermado en las instituciones, en las familias, en los individuos. La violencia subjetiva de la que habla Žižek, esa que es visible a los ojos de cualquiera, está articulada con toda violencia simbólica. Los cuerpos son mermados física, emocional, psicológica y sistémicamente, los cuerpos son politizados, es decir, son cuerpos resignificados en su contexto social, a través de normas, organizaciones sociales y políticas, pues de acuerdo con Judith Butler:

> ser un cuerpo es estar expuesto a un modelado y a una forma de carácter social, y eso es lo que hace que la ontología del cuerpo sea una ontología social. En otras palabras, que el cuerpo está expuesto a fuerzas sociales y políticamente articuladas, así como a ciertas exigencias de sociabilidad –entre ellas el lenguaje, el trabajo y el deseo– que hacen posible el persistir y prosperar del cuerpo (2009, pp. 15-16).

Por otra parte, la representación de la violencia en términos de lenguaje cinematográfico también invita a reflexión sobre los modos en que aprehendemos o asimilamos esa violencia, es decir, los modos en que consumimos imágenes a partir de temas que rondan entre lo obsceno, lo pornográfico, lo que se considera tabú, lo morboso, y el voyerismo propio de todo espectador. Tal como lo señala Domenec Font en su texto "La representación de lo obsceno": "El espectador del cinematógrafo es un hombre atrapado entre dos obscenidades: el *voyeurismo* (deseo de ver, construcción del fantasma) y el horror (la obligación de mirar). En suma, el cine como arte de la mirada, de la co-presencia de los cuerpos y de la identificación inmediata con los cuerpos del otro" (Font, 2005, p. 136).

En este tenor, se considera que ambas películas, ganadoras de múltiples premios y reconocimientos, son un ejemplo de que, a partir de ciertas herramientas propias

del arte cinematográfico, el uso de la violencia puede funcionar como una propuesta con gran valor estético, al mismo tiempo que social y político, sin caer en el morbo o la explotación, sino por el contrario, como un dispositivo que invita a la concientización, a la problematización, a la crítica y a la denuncia social, lo cual hace expreso un compromiso ético-político desde el medio cinematográfico.

Referencias

Arendt, H. (2005). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.

Burch, N. (1981). *Theory of Film Practice.* New Jersey: Princeston University Press.

Burstein, S. (2019, agosto 24). "Issa López estrena la película de terror que fue alabada por Guillermo del Toro". *Los Ángeles Times* [en línea]. Recuperado de: https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/articulo/2019-08-24/issa-lopez-estrena-la-pelicula-de-terror-que-fue-alabada-por-guillermo-del-toro

Butler, J. (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.

Díaz de la Vega, A. "Dos versiones de las Elegidas", *El Universal*, 20 de abril de 2016 [en línea]. Recuperado de: https://www.eluniversal.com.mx/blogs/alonso-diaz-de-la-vega/2016/04/20/dos-versiones-de-las-elegidas

Domínguez, V. (ed.) (2005). *Tabú, la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante. Ensayos de cine, filosofía y literatura,* Festival Internacional de Cine de Gijón, Madrid, Ocho y medio, Libros de Cine.

Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.

Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Ediciones Cátedra (Colección Signo e Imagen).

_____ (1992). *Los escenarios de la violencia*. Barcelona: Icaria Editorial.

Infantecine (pseudónimo), "¿Existe un cine western mexicano?", 14 de octubre de 2016. Recuperado de: https://cinedeoromexicano.wordpress.com/2016/10/14/existe-un-cine-western-mexicano/

López, I. (2017). *Vuelven* [Cinépolis klic]. México.

Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Mongin, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen.* Barcelona: Paidós.

Pablos, D. (2015). *Las elegidas* [Netflix]. México.

Sánchez Guerrero, J. I. (2013) *Revista de El Colegio de San Luis,* Nueva época, año 3, núm. 6 julio-diciembre, pp. 213-218. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/pdf/rcsl/v3n6/v3n6a17.pdf

Vargas, J. C. (2016), "Breve panorama del cine fantástico mexicano del nuevo milenio 2000-2014. Tendencia y rutas temáticas". Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es

Wieviorka, M. (julio-septiembre 2001). La violencia: destrucción y constitución del sujeto. *Espacio Abierto*, vol. 10, núm. 3, pp. 337-347. Recuperado de: https://www.redalyc.org/html/122/12210301/

Zavala, L. (abril 2012). La representación de la violencia física en el cine de ficción. *Versión. Estudios de Comunicación y Política,* (29).

Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones.* Barcelona: Paidós.

El cine de terror y la teoría freak. Una revisión actualizada del siglo XXI

Laila Erendira Ortiz Cora

Introducción

Entre los *babyboomers* y los *centennials* la visualidad en juego es extraña, no es posible elegir puntos de vista radicales sino *gustos* que hasta ahora se han designado despectivamente como *posmodernos*. Para profundizar en las circunstancias de un miembro de la *Generación X*, propongo reflexiones a partir del *cine de terror*.

En otras ocasiones he intentado llamar la atención sobre el papel destacado que este tipo de materiales artísticos significan para la cultura actual. No porque el cine de terror necesite quien lo legitime, ni que el interés de sus realizadores sea convencer a nadie de su importancia o trascendencia, mucho menos que su tratamiento académico sea el principal objetivo de su creación, más bien es que estudiarlo, permite un panorama distinto de las temáticas que nos acercan a la parte aún misteriosa de lo humano: lo post humano y, por supuesto, su derivado conocimiento. Un campo fértil para los investigadores de las humanidades *actuales*, y la comprensión de su papel en el arte, así como la inauguración de la *Teoría freak* en la sociedad del siglo XXI.

Por *freak* me sigo refiriendo a aquellas subjetividades que más que centrarse en la búsqueda de una personalidad, nos plantean con su existir, los accidentes de desborde que se dan en la construcción imaginaria de lo que conocemos por *identidad*. Sabemos que tal término tiene una ambivalencia nata:

> Por una parte, se refiere a características que nos hacen percibir que una persona, es única (una sola y diferente a las demás). Por otro lado, se refiere a características que poseen las personas que nos hacen percibir que son lo mismo (sin diferencia) que otras personas. (Anders, 2020).

Es así como, lo identitario, refiere a paradojas donde las lógicas conductuales o visuales que representen a un individuo son el inicio de su conformación caótica. El *cine de terror* es precisamente una *teoría freak* al ser el arte mediante el cual, se hace constancia de las insistentes monstruosidades o "desórdenes graves de toda proporción" en lo humano ante su interacción mundana, y de la creación de inéditas imágenes que posteriormente se objetualizan mediante la cultura, comprobando así, uno de los principales papeles de la psique artística: la generación de lo posible ante el sin sentido de lo real por medio de lo virtual, un conocimiento distinto de la lógica regular. Por tanto, si nos vemos forzados a actualizar el término de *identidad*, tenemos que referirnos además de su significado ontológico, personal, estable o ideológico, a su tendencia creativo-imaginaria y, por tanto, *aestétika* (sensorial), en otras palabras, epistemológica, lo que Jacques Rancière identifica como un *modo de la experiencia* (2014, p. 10).

En *Los estudios sobre cine en Latinoamérica 2000-2017*, Lauro Zavala enfatiza la falta de "análisis del lenguaje cinematográfico", aludiendo a que en gran parte el "estudio del cine" es considerado en todas las instituciones como una enseñanza de los oficios "[…]que se aprenden exclusivamente con la práctica" (2020, p. 276).

Si aún hoy existe el problemático prejuicio acerca de los oficios o de las actividades de ocio y divertimento, sin advertir todo lo que implican en el desarrollo del inteligencia humana y, además, existe en todos los rubros de estudio de las artes la peyorativa alusión a considerarlos "trabajos meramente manuales", en el cine de terror agregamos los asuntos de la ficción, término que, a pesar de la complejidad alcanzada en la reflexión de lo virtual seguimos considerando fuera de toda seriedad, rigurosidad y, sobre todo, trascendencia académica real y no solo oportunistamente inclusiva.

I. Las historias, escrituras

Convencionalmente, encontramos en la internet referencias al cine de terror tales como la de tener: "voluntad de provocar en el espectador sensaciones de pavor, terror, miedo, disgusto, repugnancia, horror, incomodidad o preocupación", pero *degustar* de este género nos descubre autores cuya finalidad rebasa con mucho esas

fútiles intenciones. Para este momento, existen largometrajes o personajes que permiten el encuentro con algo mucho más trascendente que una simple hora y media –según sea el caso–, de diversión, delicioso sufrimiento o goce estético. Tal vez el plus de ser un cinéfilo del cine de terror no consiste en conocer eruditamente informaciones legitimadas y legalizadas del mundo de las academias y del *mainstream* como sucede con otros géneros, sino notar en los guiones o historias representados, detalles que trascienden los saberes legitimados, convirtiéndose así en otras epistemes e incluso, otras ideas de lo que hasta hoy consideramos *conocimiento* a través de la escritura por medio de las tecnologías. Gilbert Simondon nos habla, por ejemplo, de la complejidad que existe en la conformación de la imagen y su relación con un acto de pensamiento más que un simple hecho mecanicista:

> Como la percepción solo es dada al final de la actividad, en el momento de la consumación, cada etapa que precede se funda sobre un esbozo de percepción que es precisamente la imagen; la imagen es la anticipación del objeto a través de los caracteres potenciales más ricos que la captación del objeto identificado… En el caso del hombre, es posible dar ejemplos de estas imágenes que suponen una vasta composibilidad y conduce a una actitud definida; algo terrible, o amenazante, antes de que se haya visto lo que es, conlleva una vasta composibilidad e induce una actitud, sea de huida, sea de defensa, sea de adquisición de información prudente e indirecta. La impresión de que pasa algo, de que un acontecimiento importante acaba de suceder es la más rica de todas, aunque no comporte ninguna precisión informacional (2013, p. 76).

Asimismo, Juan Villoro nos advierte de las peculiaridades de la escritura, enfáticamente del cuento, que se debate en sus orígenes ficcionales desde el establecimiento de la diferencia entre lo verificable y lo inverificable, no así entre verdad y mentira. Nos permite notar cómo es que mediante la ineludible cualidad *a posteriori* de la razón, lo imaginario surge cual justificación de lo emocional, es decir que, en primer lugar, la imagen tiene un sentido organizativo –que no explicativo– y tal disposición narrativa, metafórica o metonímica, es material de la obra de arte y del pensamien-

to artístico: "a través de los relatos, los cuentos nos permiten ver la realidad como cuento, estructurarla, organizarla no solo para apreciar las obras de arte sino también para ver el mundo como una posibilidad de obra de arte" (Villoro, 2021), en esta cita, veo dibujado el papel del género del terror u horror por lo menos en el cine, ya que son creaciones cuya circunstancia se halla en la tensión que genera el arte como transmisor de posibilidades y más que nada, de encuentro con el caos del sin sentido y la paradojal circunstancia que guarda todo conocimiento respecto de *lo real*.

Sería imposible que un arte así eluda el ámbito "metafísico" o "paranormal", términos con los que hasta ahora hemos logrado pensar, dibujar, escribir y hablar de todo aquello que se encuentra en una parte distinta a la razón lógica y la comunicación, la imagen ominosa plantea significantes que utilizan al lenguaje mediante la sugerencia, la posibilidad y tal vez después, la creación de otras realidades, mismas que nunca estaremos seguros si no son más que descubrimientos.

> Las imágenes aparecen así, bajo forma de anticipaciones perceptivas de potencialidades, como más generales que los objetos individuales. ¿Hace falta considerarlas como análogas a los conceptos, y como base de los conceptos? Ellas son diferentes de los conceptos por el hecho de que son *a priori*, que permiten la inserción del ser viviente en su medio, no los resultados de una experiencia inductiva, por tanto, construcciones *a posteriori* que resumen la experiencia. Pero se las puede considerar como la base de ciertos conceptos que son hechos imágenes enriquecidas y precisadas por la experiencia, a veces de una sola vez (Prägung) (Simondon, 2013, p. 77).

Con lo anterior, Simondon nos sugiere lo que podría sustentar la dificultad para definir el tipo de conocimiento que implica a las artes que, a diferencia de la ciencia no presumen la comprobación (*con-firmus*). Las artes no presentan la veracidad del objeto (estar parado- junto), ni la estabilidad que implica el acto de la mirada, muestran el carácter móvil-significante del pensamiento, la condición abstracta del objeto desde su plasticidad formal y la inestabilidad subjetiva que acontece en la visualidad. Con esto notamos su relación con la ciencia, pero no a nivel dependiente ni

antagónico, sino constitutivo. Lejos de proponer una pugna entre ciencia y arte, el conocimiento nos provoca a identificar de qué modos se relacionan, y sobre todo, el papel trascendente de la actitud artística para la inercia científica. Lo anterior queda mejor dibujado en las descripciones que David Lynch hace de su proceso creativo:

> Todo, cualquier cosa, surge del nivel más profundo. La física moderna denomina a ese nivel campo unificado. Cuando más se expande la conciencia, más se profundiza hacia dicha fuente y mayor es el pez que puede rescatarse [...] La idea tiene que bastar para ponerte en marcha porque, para mí, le sigue un proceso de acción y reacción. Es siempre un proceso de construcción y destrucción. Y luego, de esa destrucción se descubre algo sobre lo que se construye. La naturaleza juega un papel determinante en ello. Juntar materiales difíciles –como cocer algo al sol o emplear un material que se opone a otro– provoca una reacción orgánica. A continuación, es cuestión de sentarse a estudiarla, estudiarla y volver a estudiarla hasta que, de repente, te descubres saltando de la silla para pasar a la siguiente cosa. Eso es acción y reacción (2014, pp. 5-9).

El desconocimiento de estas relaciones puede heredarse a la *teoría freak* tachándola tempranamente de ser una pseudociencia más, aunque afortunadamente, en tanto deconstrucción en ciernes, todavía no es popular ni se utiliza por el capitalismo rapaz que toda propuesta académica la convierte en negocio o en ejercicio inválido. Porque tanto las teorías que analizan lo virtual y demás temáticas de lo "fantástico" y "lo extraño", como el cine de terror, en su repetición desconsiderada, prejuiciada, desaforada e irreflexiva, se vuelven "fenómenos", ideas o imágenes "anormales" donde la maquinaria monetaria encubre el análisis de sus lenguajes bajo tres metros de trabajo técnico folclórico algunas veces exhaustivo, pero completamente insulso y aburrido, como sucede en casos tales como *Slenderman* (2009) de Sylvain White. Una *parodia sarcástica* en la que cae cierta cinematografía, por medio de los "clichés megalomaníacos" a los que apuntaba Jean Baudrillard (2012, p. 13).

La mayoría de las lecturas del cine en general y del "género" de terror, en particular, han provenido de estudios que apelan a saberes o críticas cuya búsqueda se en-

cuentra todavía en la formalidad de los datos duros inscritos en lógicas capitalistas o del *mainstream* imperante o, las academias de la verdad, peor aún de epistemologías repletas de fundamentos utilitaristas, clasistas u ornamentales. Sin embargo, lo que se está tratando de observar, son producciones que apelan a la singularidad, la extrañeza y si acaso al pragmatismo. Lauro Zavala observó la situación general aclarando que: "la investigación universitaria sobre el cine en México se inició durante las últimas cuatro décadas del siglo XX, y se caracterizó por su naturaleza sociológica e historiográfica" (2020, p. 274), cuestión que afecta en lo particular a los materiales académicos con temáticas "oscuras" que resultan problemáticos al abordar creaciones que van más allá de lo ordinario y verosímil, aludiendo a la reacción más que a la percepción, sensaciones siniestras provocadas por la conformación del caos de la presunta identidad, en suma, plantean un contrasentido imaginario a la espontaneidad, la tradición o el sentido común. Y es que se suele ignorar casi por completo que en estas creaciones, tanto sus autores como espectadores, requieren de informaciones e investigaciones, muchas veces obsesivas, tanto para su realización como apreciación.

Tales detalles han sido relevantes, por ejemplo, en propuestas académicas tales como "La imagen grito. Estudios sobre cine de terror" (2018), donde Antonio Castilla nos permite, a través de la analogía realizada por Gilles Deleuze del deseo de Francis Bacon por pintar no el horror sino *el grito*, notar especificaciones entre el cine de terror clásico y el moderno, donde la ya mencionada "intención banal" de la imagen siniestra queda en tela de juicio si analizamos con detenimiento el papel de *las escrituras* subyacentes en correlación a *las imágenes*, surgiendo la pregunta de: ¿en qué consiste el *cine de terror*? Más aún en la posmodernidad.

Para intentar plantear por vía de la *teoría freak*, observaciones que aludan a los principales estilos del *cine de terror*. Hablaré primero de *el cuerpo*, mediante lo que he denominado sus *manifestaciones estéricas* (estética-histeria), remitiéndome a *lo interior* y *lo exterior* por considerar que ambos conceptos se crean en esa cuestión autorreferencial, para analizar las imágenes de los conceptos más clásicos: lo súper natural y lo obsceno- escatológico. En segundo término, apelaré a *lo extrínseco* de las atmósferas o *escenas estétricas* (estética-tétrico) para casos que refieren a características no

corporales, ya que aún cuando los efectos de la realidad y lo que denominamos *mundo*, terminan de alguna manera en la conformación psíquica, estos presentan mayor evidencia acerca de *otras* cualidades objetuales para el conocimiento de lo real.

II. El cuerpo: lo exterior –súper natural– y lo interior –obsceno–

¿Qué es un fantasma?
Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez,
un instante de dolor quizá, algo muerto que parece
por momentos vivo aún, un sentimiento
suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa,
como un insecto atrapado en ámbar, un fantasma,
eso soy yo.
Guillermo Del Toro

Imposible no recuperar esta cita del filme *El espinazo del diablo* (2001) para conversar acerca de la propuesta de piezas relativas al *horror paranormal*, que dirigen la historia o escritura hacia la existencia tácita de fantasmas y/o demonios. En estas películas, la reacción del cuerpo al enfrentar lo desconocido es incontrolable y protagónico, usualmente a partir de conflictos serios de orden *supernatural*, su tratamiento está por *sobre* la realidad, es decir, hace "uso" de cuestiones ajenas a lo mundano pero, incluyendo elementos religiosos, espacios embrujados y vida después de la muerte, por lo que diríamos sus representaciones son de índole antropológica, *lo otro* no escapa de lo humano. Tal vez por esto es el estilo más incoherente, ficticio, pero curiosamente también el más clásico, permitiéndonos notar particularidades interesantes con las que estamos en mayor contacto: *lo raro* de lo cotidiano, donde lo fuera de lugar y lo inesperado *en* los cuerpos y la psique descontrolada, están más que presentes de modo hiperrealista. Esto resulta familiar cuando logramos notar las diversas maneras en que lo corporal se relaciona con las cosas in-visibles: los efectos del frio, del calor, de la falta de oxígeno, la enfermedad, física y química en general, donde apreciamos en escenas del cuerpo "poseído" sugerentes formas de presencia de lo

inexplicable. Georges Didi-Huberman hace, mediante la bella observación de *el polvo*, una analogía que puede servir para identificar cómo podríamos comprender lo sutil del acontecimiento corporal, trascendiendo los fenómenos de lo fantástico e imposible cual presencias cuasi imperceptibles que requieren de una mirada detenida y "macromática"[1] *hacia lo exterior* para su visualización, pero todo en un mismo espacio:

> El polvo nos muestra que la luz existe. En el rayo que cae al suelo, desde lo alto de un óculo, el polvo parece mostrarnos la existencia ideal de una luz que estuviera depurada de los objetos a los que hace visibles: entre un viento de éter y la fluidez sin finalidad de partículas ínfimas. Naturalmente, solo se trata de una ficción, pues lejos de estar depurado, el objeto está ahí, y es el propio polvo. Pero se trata de una ficción tangible, o casi, precisamente inasible, aunque táctil.
>
> El polvo nos muestra sobre todo que existe un vínculo profundo de la luz con la suspensión, con lo que está suspendido. Lo que está suspendido sería como la sustancia misma de esa luz. Suspensión y suspenso, palabras muy cercanas, que nos llevan a una tercera en este orden de ideas de un algo suspendido en el aire, sutil, sin asiento, por encima o alrededor nuestro: es la palabra "superstición", que significa en principio el hecho de mantenerse por encima, el hecho de dominar desde arriba (2015, pp. 59-60).

Las artes en tanto metodologías, plantean palabras que nos observan "desde arriba" y se reincorporan mediante la investigación al cuerpo, un "afuera" que atiende las cualidades colaterales del pensamiento. En este caso, los "asuntos de la creencia", adquieren otra connotación que la de "falsedad" porque si el aparente fundamento irracional está cercano a la magia o lo metafísico, es por vía de un exceso de "experiencia sensible" y la anulación de los límites de la mirada común. Provee un llamado

1 Referencia al funcionamiento de un objetivo macro utilizado en fotografía cuya óptica es diseñada especialmente para disponer de una distancia mínima de enfoque y poder hacer fotografías desde muy cerca. Aunque la verdadera meta de los objetivos macro suele ser la reproducción a tamaño natural (o incluso más cerca), del sujeto u objeto fotografiado. https://www.dzoom.org.es/objetivos-macro/

a lo disparatado y no una simple relación con lo ignorante y analfabeta, esto lo podemos comprender mejor cuando Clement Rosset nos define el *ilusionismo filosófico*:

> consiste en anunciar el sentido sin mostrarlo, de la misma manera que un ilusionista hace que sus espectadores vean un objeto ausente por simple fuerza de sugestión. En el origen de este ilusionismo del sentido puede invocarse a Hegel: el filósofo que descubre en cada cosa la manifestación de la Razón, de la Idea, del Espíritu, pero que siempre omite precisar la naturaleza de esa Idea, de ese Espíritu, de esa Razón. Sin duda Hegel desarrolla, con una extraordinaria fuerza especulativa, donde resplandece a cada página el genio filosófico, las circunstancias, los momentos, las mediaciones, las astucias, las falsas apariencias, las perspectivas engañosas en tanto que parciales, a través de las cuales finalmente se realiza el sentido a medida que el devenir va tomando consistencia. Por esto no nos enseña nada referido a la naturaleza del sentido mismo, salvo que se admita, con Hegel, que Idea, Razón y Espíritu son nociones lo bastante claras como para prescindir de toda definición o comentario: quizás el privilegio del "Saber Absoluto" resida en dispersar de todo saber la naturaleza de lo que se sabe (2004, pp. 75-76).

El exorcismo es una técnica real que, más allá de su comprobado papel como instrumento contemporáneo de educación e incorporación religiosa, sigue vigente gracias a las limitaciones de la ciencia y la filosofía por aclarar o definir, y con ello curar (que parece ser su cometido) a la psique y los cuerpos de las *manifestaciones estéricas* de la locura o la posesión. El conocimiento cientificista ha preferido dejar estos "fenómenos" a la religión o el manicomio y la farmacodependencia, tildándolos de productos traumáticos, actos teatralizados o escenificaciones incluso irrisorias, antes que aceptar públicamente que lo súper natural del cuerpo está muy por encima del lenguaje teórico-conceptual, mientras que el mundo de la imagen por medio del arte del *cine de terror* no ha eludido el reto de pensarlo. Ante las raras posturas *estéricas*, la investigación de lo ominoso, abandona por completo su papel inofensivo y políticamente correcto, para plantear posibilidades cognitivas desde acontecimientos que

rayan en el contorsionismo y la obscenidad biológica. Siendo así que, en lugar de atender a los llamados de *Lalengua* (nuevas formas de lenguaje por medio de los usos hiperrealistas del cuerpo), la investigación común tiende a caer en lecturas medievales que restan oportunidad de acercarnos desde otros lugares a su estudio.

> Ahí donde el lingüista cede, donde el diccionario ya no presta sentidos termina la lengua y empieza *Lalengua* [...] es esa habla individual y personal que construye el mundo para cada sujeto. Es el terreno donde la ley lingüística se agota, donde los significados flotan y se pierden, es fundamentalmente la dimensión significante. *Lalengua* aparece así en la parálisis histérica que habla, en el lapsus que hace aparecer la angustia ante la muerte, en esas palabras aparentemente sin sentido del psicótico (Escobar, 2021, pp. 112-113).

Thomas Csordas (2019) nos dice que lo interesante de estos sucesos, es encontrarnos ante la oportunidad de estudiar a profundidad lo que implica el término de "experiencia humana", donde los temas de "mediatez" abordados por la cultura para dar explicación, son solo una arista del asunto; "lo inmediato", por otro lado, lo *actual*, se nos ofrece al descubrimiento académico.

> Entonces, ¿cuál es el propósito de la posesión? –preguntó Karras con el ceño fruncido– ¿Qué sentido tiene?
> ¿Quién lo sabe? –respondió Merrin–. ¿Quién puede tener la esperanza de saber? (Blatty, 1971, p. 215).

Así es como vemos que lo interior y lo exterior se funden en el cuerpo, pero aún es posible identificarlos para saber más de ello. La *estérica* hacia *el exterior* es entonces, la dinámica mediante la cual, el cuerpo muestra el macrocosmos súper natural en el que lo corporal se *desenvuelve* dancísticamente de una manera "rara" en contacto con *lo real* hecho del polvo molecular, permitiendo notar la flexibilidad (y no el "contenido") de la psique, como su extensión perpetua.

Centrándonos ahora *hacia el interior*, nos ubicamos en estáticas provocadas por el miedo, como efectos de *lo otro* en lo mental-emocional, exponiendo vulnerabilidades o fobias psicológicas universales que revelan, paradójicamente, las partes oscuras o inestables de lo humano. Resultado, entre otras vicisitudes, de la represión, la negación y la repetición, el cuerpo ha filtrado *lo exterior*, encarnando y definiendo *lo interior* a partir de todo *lo extraño* que "entra" y genera introspectivas sensaciones espaciales distintas de lo sexual. En la *estérica* "interior", el cuerpo genera la idea de un doble, síntoma "enemigo" pero también, forma de goce. No es la primera vez que se sugiere la relación con el conocimiento y lo maligno, cuando el cuerpo expone la psique a la otredad y se vuelca, un desconocimiento, sobre sí mismo. No es la primera vez que notamos la insistencia –o necesidad– del espectador por la imagen escatológica, quien goza de ser a la vez sujeto-objeto. De ahí la tendencia rentable del morbo colocando claras gráficas al alza en su consumo por nuestra relación pasional con la imagen "indecente", que ya no es exactamente de mero placer. Con la manifestación estérica *hacia el interior*, evadimos la relación ornamental concentrándonos mejor en su sesgo pasional, donde la realidad mundana microcosmos se hace interna a fuerza del doble "extraño". Notamos *Horrores psicológicos* de gran variedad:

> —pensó un momento. Después continuó sondeando—: Pero yo creo que el objetivo del demonio no es el poseso, sino nosotros… los observadores… cada persona de esta casa. Y creo… creo que lo que quiere es que nos despertemos, que rechacemos nuestra propia humanidad, Damien, que nos veamos, a la larga, como bestias, como esencialmente viles e inmundos, sin nobleza, horribles, inÇdignos. Y tal vez ahí esté el centro de todo: en la indignidad (Blatty, 1971, p. 215).

El *Body horror* muestra deliberadamente abusos corporales gráficos y psicológicos. Estos abusos ocurren durante sesiones de sexo violento, mutaciones, mutilaciones, zombificación, abuso, muerte o movimientos corporales anormales. Todas estas escenas, antes pensadas irreales o ficticias, están siempre presentes en nuestro cotidiano, y cada vez más en lo público, basta ver la infinidad de registros acerca de los

"abusos" del cuerpo, tanto en el ámbito criminal, como también recuperado por las parafilias que ahora están por iniciar su propia y tal vez absurda –pero no por ello menos auténtica– lucha por la legitimación.

El *Horror Slasher,* una relación displicente con la imagen que involucra crímenes en serie, usualmente con herramientas mecánicas, incitando al miedo o petrificación mediante historias acerca de asesinatos agresivos. Meticulosos en su observación, utilizan dispositivos digitales tales como el *zoom* para realizar disecciones, a veces extremadamente invasivas. Exige ya, ver todo el esplendor escatológico, con este estilo sabemos que la búsqueda en toda imagen lejos del decoro, son los "cortes", "acuchillar" al objeto hasta su textura más real.

El *Horror gore*, es el que mejor alude al hecho donde el cuerpo se convierte en extraño, y para *redondearlo* hay que pasar por sus filos y vaciamientos. Es fácil reconocer estos filmes porque utilizan violencia extrema e imágenes sangrientas, viscoso referente, importante para dar cuenta de su gravedad ya que los miembros o vísceras amputadas o rasgadas, al sangrar, invocan al terror o peligro de muerte de *lo otro* en el que se encuentra algo vivo, un doble. El conocimiento del ser, el cuerpo y lo real, cercano al desmembramiento y no a la impoluta completud.

Estos subgéneros son conocidos por retomar tabús acerca del sexo o el canibalismo, usando *manifestaciones estéricas* como elemento de shock. Nuestra actual relación con el cuerpo y "su cuidado", intercambia la cuestión de salubridad, por la ominosa. Cuero y psique se han separado, y su extrañeza es absolutamente gore.

> La idea de que los cabellos y las uñas detentan fuerza vital, aun separados del cuerpo, es casi comparable a la creencia según la cuál la cuerda del colgado trae felicidad; los cabellos y las uñas poseen la virtud de las extremidades; expresan la inserción del cuerpo en el mundo exterior , materializan y expresan sus límites, sus fronteras activas; todo lo que es móvil, visible, es ya virtualmente separable del individuo como para continuar expresando su fuerza, sus posibilidades de acción; aquello que, en el cuerpo, es bastante flexible y móvil para servir a la expresión, como los cabellos y la extremidad de los miembros, tiende a ser escogido como objeto intermediario que conserva propiedades absolutas;

> la función simbólica está en continuidad con la de las faneras en las diferentes especies, pues las faneras manifiestan una capacidad relacional del organismo, y existen para el exterior y hacia el exterior, como órganos de manifestación (Simondon, 2013, p. 151).

Tanto en *lo interior* corporal como en *lo exterior* sexual del cuerpo, hay un desborde del sentido que ni la filosofía o ciencia (en particular la medicina) más avanzada puede dominar, por lo que es común encontrar filmes en donde se estudia tanto lo supernatural como los "daños" mentales, que son indiscernibles. Más que fenómenos ficticios son ámbitos de lo real del cuerpo o la condición humana que todavía siguen sin explicación, mismos que el *cine de terror,* sigue enunciando y manipulando, hasta lo imposible. Pero, como si fuera poco, además del cuerpo, lo que denominamos mundo o realidad también es protagónico.

III. El mundo, lo extrínseco

La conspiración crece porque la gente
está hambrienta de lo sobrenatural y lo inefable,
para un acceso chamánico a otros mundos.
Barbara Hand

Existen otros ejemplos que aparentemente nos colocan fuera de lo terrible y, sin embargo, nos dejan observar la amplitud de sus alcances. Regularmente son estilos a los que el *cine de terror* les debe su mala fama como fantasioso género de entretenimiento por su espectacularidad, dejándolo fuera del circuito intelectual del cine.

A diferencia de las *manifestaciones estéricas* que representarían lo proveniente del cuerpo, abordadas en el apartado anterior, en este caso requerimos pensar en las *escenas estétricas* como esas atmósferas extrínsecas al sujeto que lo envuelven tanto por causalidades subjetivas como por acontecimientos en donde el cine de terror se enriquece –o empobrece– por múltiples situaciones con las que se relaciona, tales como las tecnologías, la ciencia ficción o los fenómenos naturales apocalípticos. Gracias

a ello, distinguimos así entre lo propio –el cuerpo– y lo impropio –el mundo–, en el mismo sentido en que para estudiar a lo raro y lo espeluznante, Mark Fisher separó de *lo extraño* y *lo terrorífico*, haciendo énfasis en *lo exterior* "aquello que está más allá de la percepción, la cognición y la experiencia corrientes". Sin embargo, me parece aun más adecuado el término de *lo extrínseco* ya que se separa completamente del cuerpo y permite abordar con mayor facilidad los aspectos que exceden al sujeto, mucho más cuando el autor refiere que "no todo lo que hay en el exterior es terrorífico" (2012, p. 10).

La *estétrica* es tal vez el aspecto con más adeptos del *cine de terror*, siendo así el intercambio al término de *horror* (seguramente Fisher atiende a esta peculiaridad). Y es que la imagen comúnmente se abordaba desde su oculocentrismo, sin embargo, en el *cine de terror* se hace notar la importancia del sonido, el silencio o, mejor dicho, el tiempo, a lo que Gilles Deleuze, Antonio Castilla o, John Cage en el ámbito musical, le dedicaron mucha atención durante todo el siglo XX. Formulaciones atmosféricas que refieren a lo que está *afuera*, el espacio que sobreexpone al cuerpo, el lugar donde *lo extraño* se estructura:

> Cada vez que hay, como en las obras en que usted piensa, una *estructuración del tiempo*, es posible *dividir* ese tiempo e introducir en él, a título material, silencio. He procurado, hacer como Satie o como Webern: *aclarar la estructura*, fuese con sonidos o con silencios (Cage, 2007, p. 36).

Precisamente con Cage, notamos las relaciones complejas que planteó la teoría temporal de la visualidad para el disfrute, por ejemplo, de la música por una vía multifactorial. La imagen guarda una estrecha relación con lo no visto, con lo percibido gracias a la electrónica, lo psicofónico, antecesor de nuestra relación exacerbadamente visual con la tecnología, una ya molesta situación para la ciencia que, sin embargo, ha permitido su sorprendente desarrollo. Con filmes ominosos basados más en atmósferas *estétricas* que en presencias terroríficas *estéricas*, notamos que el silencio y lo acústico son un random que sucede con mayor claridad en nuestra relación con la tecnología y lo digital, son presencias *otras* gracias a las cuales reencontramos de nuevo a "lo natural". Silencios repletos de ruido.

En estas piezas, lo más importante es la misteriosa procedencia del horror desde otro tipo de entes imposibles de humanizar ni siquiera por la demonología (ya que como vimos anteriormente, esta todavía guarda un referente antropológico aunque sea por vía de lo animal). El cine en estos sub géneros nos provee el pavoroso encuentro con lo realmente extraño, agregando además, la amenaza de la imagen videográfica incontrolable haciéndonos pasar de "ver tan solo una película" a estar más cerca de la sensación de sentirnos controlados o "vistos" por las cámaras, la sensación del documental, la grabación o video real, enriquece una confusión que genera sensaciones ominosas. Aunque también es importante identificar que esto mismo ha puesto en evidencia las perversas manipulaciones mediáticas mismas que, curiosamente, se han volcado contra el *cine de terror* tachándolo de apólogo de la violencia.

Y es que para comprender la escena o atmósfera *estétrica* aludimos a propuestas que provienen de archivos "descubiertos", filmados o fonograbados, acerca de *otras formas de vida* o *raras* costumbres "sacadas a la luz". Situaciones ocultistas y también oscurantistas que solo el cine ha develado, arrancándolas de la lejanía del cosmos, los ritos paganos, extraterrestres de mutismo catastrófico, para ponerlos al alcance de las masas. *Horror folk, Monster horror, gótico, apocalíptico, Sci-Fi,* donde se juega con la incoherencia de relacionar lo no visible con lo extremadamente cercano, las historias pueden provenir incluso de la cámara de uno de los personajes o, colocando al espectador como el relator de conspiraciones, invasiones alienígenas, de lo experimentos de científicos enloquecidos que resultan mal, costumbres aberrantes, amenazas interestelares. "Avances" tecnológicos e ideológicos que implican consternaciones en la raza humana normal. Es interesante como estos filmes se han convertido en un pretexto para el acercamiento académico a las preguntas científicas, al igual que estados actuales de convivencia con *lo extrínseco,* también hay que aclarar que muchas veces se han dejado como meros ejemplos "efectistas", desaprovechando el potencial epistemológico que solo ha sido alabado en casos muy específicos y parciales como en *2001: A Space Odissey* de Stanley Kubrick (1968).

> Si queremos emprender seriamente una investigación acerca del valor del arte digital, debemos tener en cuenta el modo en que ilumina los contornos emer-

> gentes de esa textura social. Esto significa que cualquier análisis del arte digital desde el punto de vista de la especificidad de los medios que emplea o de la historia del desarrollo técnico, no sólo resultará erróneo, sino que las tesis en defensa de su relevancia cultural dependerán de las innovaciones técnicas más trascendentales de la historia tecnológica y financiera de la revolución informática (Van Proyen *en* Kuspit, 2006, pp. 55-56).

En los filmes de la *estétrica*, lo real es esa "iglesia de satán" aludida por Lars Von Trier, en *Antichrist* (2009). Por más que se hayan realizado abordajes científicos descalificando toda predicción, por vía de estas imágenes de horror, notamos opiniones de tipo moral que me interesa analizar mejor como morbilidades aplicables a lo cotidiano. Centrados en "monstruos" antagonistas, los personajes ficticios de años pretéritos o futuristas, son hoy el sujeto real, cuyo ambiente, deambula en las calles del 2022. Y es en este rubro donde cabe hacer hincapié, por ejemplo, en experiencias instantáneas, efímeras o coloquiales como el amor o la comicidad, puntos de interés que se han identificado menos en el cine de horror, pero no por ello son intrascendentes para la *estétrica*.

El *Horror romance* donde la cuestión ominosa pudiera parecer absolutamente insulsa, presenta escenas al parecer inofensivas e irracionales, pero son al mismo tiempo actos donde se trastoca toda lógica, nos permiten vivir la vida de una manera más temeraria y arriesgada y al mismo tiempo repulsiva, el amor, como menciona Lars Von Trier, implica esas "situaciones que te aterran y entonces aprendes que el miedo no es peligroso" (2009). El horror aparece en el romance y la cursilería insertando a los sujetos en un mundo de complicaciones locuaces que terminan en historias cuyo "final feliz" está bañado de padecimientos que rayan en lo patético. "El amor pasa de estar en el bando de lo aparentemente (muy) conocido a estar en el bando de lo desconocido" (Fisher, 2018, pág. 149), un acto que no tiene ningún sentido, pero es imposible dejar de sentirlo por vía de la atmósfera pavorosa que genera.

El *comic horror*, que casi siempre cruza con el género del humorismo negro, ha sido tomado por la audiencia como la última solución afectiva lógica a los problemas de lo súper natural. El cine comercial prefiere aceptar, lo más pronto posible, que las

temáticas del terror terminan correspondiendo a un intento insulso que terminará, en un producto ridículo, tal vez para hacerlo así, más soportable. Pero "lo cómico tiene algo de estético, pues aparece en el preciso instante en que la sociedad y la persona, libres ya del cuidado de su conservación, empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte" (Bergson, 2009, p. 23). Pero el lugar de los *sustos* que ofrece la experiencia de esta *risa* a través del miedo, es un elástico gesto social que contrasta con la mayoría de los autores de este subgénero que ven al *cine de terror* como mero entretenimiento barato, utilizando los avances tecnológicos en materia de animación y efectos especiales o las historias increíbles, para dejarlo, al final de todo, en ejercicio aburrido e insoportable. Los análisis de este lenguaje cinematográfico se han visto enmohecidos por las enajenaciones técnicas que, debido a los bajos presupuestos con las que la gran mayoría de estas producciones cuentan –y también porque ni los mismos autores se lo toman suficientemente en serio–, terminan en pobres ejercicios digitales, cuya potencia epistemológica de lo supernatural, queda sepultada bajo miles de capas de ridícula animación o experimentación audiovisual que intenta emular de forma oportunista lo que perteneciendo a fuerzas *estéricas* o *estétricas*, resultando en manifestaciones baratas de talento forzado.

Conclusiones

Por supuesto que se ha tocado apenas el ámbito ético del cine en cuanto a "industria cultural", y no se pretende la desaparición o satanización del cine comercial y su "industria del entretenimiento", pero estudiar hoy al *cine de terror* desde una perspectiva amplia, puede ser motivo para distinguir mejor las cualidades de sus creadores más comprometidos, así como las posibilidades de conocimiento que han generado, desaprovechadas cuando lo cultural pierde toda connotación inteligible y se dirige únicamente hacia el sesgo conductual y popular, socio-histórico.

¿De qué manera el cine de terror actualiza nuestra mirada hacia el siglo XXI? Seguir bajo una mirada moderna, donde el conocimiento esté atrapado en el "cine de autor", los artículos académicos intelectualoides o, solo en "los libros" y demás artilugios cultos, puede hacernos considerar excedido –o hasta cursi–, el proponer a este

"género" como una de las formas más claras y profundas de comprender la sociedad en general, el mundo de hoy y la férrea disputa epistemológica entre arte y ciencia. Pero, como ya lo mencioné, este texto intenta proponer a la imagen más en el espacio de la reacción que en la percepción, permitiendo *deconstruirla* y con ello, estar tal vez más cerca de lo que implica el arte por vía del reencuentro con lo sublime:

> Tal vez habría que volver a examinar algún día la sublimación freudiana a la luz de la centralidad de lo "sublime" dentro de una larga tradición filosófica, psicológica, estética e, incluso, política. Tal vez habría que seguir el hilo de pensamiento que se remonta desde *El Malestar en la cultura* hasta el primer párrafo de *Humano, demasiado humano*, en el que Nietzsche recurre a la palabra *Sublimación* –en el sentido químico del término– para recordarnos que, en el terreno de la cultura y de la moral, "los magníficos colores se obtienen a partir de materias viles, e incluso despreciables": lo que es una forma de significar el *material pulsional* en el que se arraiga la vida del espíritu, aunque sólo sea para negarlo (Didi-Huberman, 2012, p. 78).

Analizar cómo es que el *cine de terror* ha reflexionado desde hace mucho la cotidianidad extraña consolidada en este siglo, refiere a su carácter distinto y raro, cuyas representaciones oscilan entre la locura o la estupidez, conceptos que hasta la propia teoría contemporánea ha sacado de su levedad. Mirar detenidamente y sin prisas, a los géneros de terror y horror, nos prepara de otra manera para el mundo, porque no atienden solo a cuestiones de mercado ni utilitarismo. No habrá que ceder "al psicologismo de la buena fe, o a la terapéutica del bien decir; [...] a la utopía antropológica/humanista [...] sino por el contrario acercarse a aquello que las palabras no pueden nombrar, a aquello que se lee como en un palimpsesto; de abrir la mirada horrorizada al terreno de lo terrorífico y lo ominoso, a ese aspecto siniestro y desconocido y que nos aterroriza por ser, también, lo más familiar y cercano a nuestro ser [...] el espacio, enmudecido y acallado, en que la razón y la conciencia se desvanecen" (Escobar, 2021, p. 119).

La ciencia se pregunta por el objeto médico o ergonómico, depredador; el psicoanálisis por el sujeto y su papel inter relacional, el arte se cuestiona, si acaso lo más razonable: los entes *en* el multiverso y sus posibilidades. No son casualidad los giros de emancipación que la teoría estética y artística han realizado actualmente para escapar de lo meramente sociológico, estableciendo otros modos de relación política. La mención *multi especie,* que recupera en mucho el mundo del horror y "la fantasía", planteada por Donna Haraway, es un ejemplo de ello y fue una inspiración experimentada aquí mediante el desdibujo del concepto de La Estética: *estérica* y *estétrica* sus resultados. Las artes visuales, en particular, muestran la expresión de infinitas formas de pensamiento acerca de "las palabras" y "las cosas", cuya información no estructura la información, el entendimiento, el significado y la inteligencia, los vuelve *graphías en* la investigación. Como menciona Didi-Huberman: "Habrá que entender entonces a la cultura como un conjunto de poderosas diversiones (*mächtige Ablenkungen*) destinadas a prevenir o a superar el sufrimiento" (2012, p. 77).

¿Qué es la posmodernidad entonces? El que Jean-François Lyotard la considere una condición, nos permitió pensar que es un asunto temporal, una circunstancia presentual, una "condición pragmática" (Lyotard, p. 35). Lo actual se distingue en el cine, por los movimientos y transformaciones subjetivas que se dan en los 90 (o más) minutos de reacción a ese lapso que apela al saber en lo instantáneo y no a lo duradero. La condición posmoderna implicaría concebir el estar, no en una línea de sincronicidad sino en una quebrada de efimeridad, constante e indeterminada y, sobre todo, misteriosa. Eso que ficticiamente comenzó a trabajar el *cine de terror* y, que ahora, se antoja pensar más como la *abducción* con cierta lógica que no habíamos advertido, pero se nos muestra ya con una obscena obviedad, a la que, por costumbre, nos han enseñado a rechazar.

La crítica debe volver a incluir entre sus herramientas todos aquellos elementos que operan en lo imaginario, que son fundamentalmente tres: en primer lugar, una determinada concepción del tiempo; segundo, una reivindicación del espacio; tercero y último, una comprensión de lo fantástico como el *doble* de lo real (Castilla, 2010, p. 18-19).

Referencias

Blatty, W. P. (1971). *El exorcista.* Nueva York: Harper & Row.

Bergson, H. (2009). *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Argentina: Losada.

Baudrillard, J. (2012). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Argentina: Amorrortu.

Cage, J. (2012) *Para los pájaros.* Venezuela: Monte Ávila Editores, C.A.

Castilla Cerezo, A. (2010) *Michel Maffesoli: Por una sociología trágica de la vida.* Revista de Ciencias Sociales, Departamento de Historia de la Filosofía, Estética y Filosofía de la Cultura, Facultad de Filosofía, Universidad de Barcelona.

Castilla Cerezo, A. (2018). *La imagen–grito. Estudios sobre cine de terror.* Granada: Editorial Comares, S.L.

Didi-Huberman, G. (2015). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1.* Santander: Shangrila editores.

Didi-Huberman, G. (2012). *La imagen arde*. México: Fundación Televisa.

Escobar, S. H. (2021) *Sujeto y psicoanálisis. Hacia una arqueología de los discursos psicológicos.* Ilinois.

Fisher, M. (2012). *Lo raro y lo espeluznante.* España: Alpha Decay, S. A.

Hand Clow, B. (2004). *Catastrofobia. La verdad de los cambios de la tierra en el arribo de la era de luz.* México: Grupo Editorial Zeury, S. A. De C. V.

Lyotard, J-F. (1991) *La condición posmoderna.* España: Cátedra.

Lynch. D. (2014). *Atrapa al pez dorado.* España: Penguin Random House Grupo Editorial.

Rancière, J. (2014). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Santander: Shangrila editores.

Rosset, C. (2004). *Lo Real. Tratado de la idiotez.* Valencia: PRE-TEXTOS.

Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus.

Kuspit, D. ed. (2006). *Arte digital y video arte. Transgrediendo los límites de la representación.* Madrid: Ediciones Pensamiento.

Zavala, L. (2020). *Los estudios sobre cine en México al inicio del nuevo siglo.* En L. Zavala Et. Al. (eds.). *Los estudios sobre cine en Latinoamérica (2000-2017)*. Bogotá: Editorial Uniagustiniana.

Anders, V. Et. Al. (2001-2020). Etimologías de Chile. Net. Recuperado de: http://etimologias.dechile.net/?identidad (3 de enero 2021).

Csordas, T. (2019) Martilleando al diablo con oración: el resurgimiento contemporáneo del exorcismo en la iglesia católica. IX Congreso El Cuerpo Descifrado. México. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=A-ujXdn5OyU

Definiciona.com (2017) definición y etiología de monstruosidad. Bogotá: E-Cultura Group. Recuperado de https://definiciona.com/monstruosidad/ http://www.cubasolar.cu/biblioteca/energia/Energia14/HTML/articulo07.htm

Serrano, V. (2017). La filosofía, el terror y lo siniestro, Editorial Plaza y Valdes, Madrid:

Instituto Cervantes de Tánger. Recuperado de: https://cultura.cervantes.es/tanger/es/ciclo-de-cine-de-terror/119461

Villoro, J. (2021) *El cuento y su contribución en el fomento a la lectura*. Recuperado de: https://www.facebook.com/SCulturaUAEM/videos/300572451427463

Filmografía

Del Toro, G. (2001) *El espinazo del diablo.* El Deseo S. A.

Kubrick, S. (1968). *2001: A Space Odissey*. Metro-Goldwyn-Mayer

Von Trier, L. (2009) *Antichrist.* Zentropa.

White, S. (2018) *Slender Man.* Screem Gems.

Rescate histórico de la obra del compositor Bonifacio Rojas Ramírez

Alonso Hernández Prado y Luis Alberto Pérez Díaz

Introducción

Bonifacio Rojas Ramírez[1] fue un compositor, pedagogo, director de orquesta y coro michoacano, vinculado a la Ciudad de Querétaro gracias a las clases de teoría musical que impartió en el Conservatorio "José Guadalupe Velázquez", mismas que a la fecha siguen rindiendo frutos. Sus alumnos, Erick Escandón, actual director de la institución, y Juan Alzate, maestro de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), son ejemplo de que el legado musical del maestro Rojas continúa vivo en la ciudad de Querétaro. Hoy por hoy, sus enseñanzas siguen transmitiéndose, volviéndolo un elemento importante de la actual cultura musical queretana y que vale la pena estudiar.

A lo largo de su vida profesional, el maestro Bonifacio escribió varios métodos de teoría musical, compuso obras instrumentales y vocales, y formó y dirigió orquestas y coros que, a la par de sus métodos y composiciones, se mantienen vigentes (particularmente en la región del Bajío). Al maestro le sobreviven sus hijos, colegas y alumnos, quienes dan testimonio de su calidad humana y profesional. A la fecha, no es suficiente el rescate histórico que se ha dedicado al trabajo del maestro Rojas, con "el agravante de no poder decir mucho de su música, por ser ésta prácticamente desconocida fuera de sus propios ámbitos de acción" (Tello, 2009, p. 558). Una muestra de ello es el hecho de que el *Poema al Padre de la Patria*, su composición más ambiciosa en términos musicales, aún no ha sido estrenada.

El legado del maestro Rojas resulta atractivo para realizar una investigación musicológica; es un proyecto accesible en el que el doctor Mauricio Beltrán, compañero en la UAQ, aceptó colaborar en el análisis composicional de una obra representativa

[1] Santa María Guido o de Los Altos, Michoacán, 4 de noviembre de 1921-Morelia, Michoacán, 12 de junio de 1997.

del maestro. La Coordinación de Investigación y Posgrado de la UAQ aprobó el proyecto, y Luis Alberto Pérez Rojas, alumno de la Facultad, se sumó con entusiasmo a la empresa, con vistas a convertirla en su tesis de titulación de la licenciatura en Música Popular Contemporánea. El presente artículo es un avance preliminar de la investigación; explica brevemente quién fue Bonifacio Rojas y cómo la indagación de su obra, además de ser por sí misma interesante, pone de relieve cuestiones en torno a los recursos y métodos que los investigadores de hoy día utilizan para recabar información.

I. Biografía del compositor

Es preciso hacer un bosquejo de la trayectoria del compositor en cuestión. Bonifacio Rojas Ramírez nació el 4 de noviembre de 1921 en Santa María de los Altos, hoy Santa María de Guido, Morelia, Michoacán. Fue gracias a la profesión de su padre, José Rosario Rojas, un profesor rural, que su familia se asentó en dicho lugar, donde residieron hasta que Bonifacio cumplió tres años. Al término de ese periodo, regresaron a Huiramba, Michoacán, lugar de origen de su abuelo, José Rosario Rojas, quien fue director de la banda local.

Al cumplir Bonifacio diez años, lo mandaron a Morelia para estudiar piano con Ignacio Mier Arriaga.[2] Luego ingresó al Orfeón Pío XII (después Escuela Superior de Música Sacra del Conservatorio de "las Rosas"), donde su formación quedó en manos de los maestros Felipe Aguilera,[3] Paulino Paredes[4], Miguel Bernal Jiménez[5] y Gerhart Muench.[6] Concluyó su licenciatura en Canto Gregoriano en 1943. Al año siguiente fue nombrado director de la Escuela de Música Sagrada de Aguascalientes, Aguascalientes, cargo que ocupó hasta 1947; posteriormente asumió la dirección de la Escuela Popular de Bellas Artes de Morelia.

---

2 Morelia, 1881-1972. Fue alumno de Sigismond Thalberg, virtuoso suizo, rival de Franz Liszt.

3 Zurumuato, Michoacán, 1881-Toluca, Estado de México, 1976.

4 Santiago de Tuxpan, Michoacán, 191-Monterrey, Nuevo León, 1956.

5 Morelia, 1910-León, Guanajuato,1956.

6 Alemania, 1907-Tacámbaro de Codallos, Michoacán, 1988.

Entre sus presentaciones más emblemáticas destaca una de 1954 en la Ciudad de México, en la que dirigió un coro de diez mil voces para conmemorar el centenario del estreno del Himno Nacional Mexicano. Gracias a su creciente renombre se le concedió en 1956 la dirección de la Orquesta Acción Cívica de Morelia, fundada por su maestro, Ignacio Mier Arriaga. Como director reforzó la sección de cuerdas, agregó alientos, y presentó a la agrupación como la Orquesta de Cámara de Michoacán. En 1961, con el apoyo de David Francisco Rodríguez, gobernador del estado, aumentó la plantilla de músicos de la orquesta, y mejoró significativamente su infraestructura (instrumentos, archivo musical y mobiliario). Esta labor dio pie a transformar la orquesta, que dejó de ser de cámara para convertirse en sinfónica, en la Orquesta Sinfónica de Morelia, hoy Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán. A pesar de que varios investigadores le han asignado diferentes fechas a la creación de la Orquesta Sinfónica de Morelia, es gracias a un número del periódico *La voz de Michoacán* que conocemos la fecha exacta. Según la publicación del día 14 de septiembre de 1961, la Orquesta se presentó ese día ya con la denominación *sinfónica* en el Teatro Ocampo bajo la dirección del maestro Bonifacio Rojas. El concierto –el cual, dicho sea de paso, fue el primero de la Orquesta– inició con la obertura *Egmont* de Beethoven y, en la última parte, ejecutaron la *Sinfonía No. 1*, también de Beethoven. Al finalizar, el maestro Bonifacio tuvo que salir en tres ocasiones a agradecer el aplauso de los asistentes (Gutiérrez, 2017, p. 270).

En 1970 dirigió a los Niños Cantores de Morelia en el congreso *Pueri Cantores* (Niños Cantores), en Würsburg, Alemania. Ejerció también una gran variedad de puestos en diversas instituciones: Asesor Técnico Musical del Gobierno del Estado de Michoacán, maestro de teoría musical en el Conservatorio "José Guadalupe Velázquez" de Querétaro, maestro de composición en la Escuela de Bellas Artes "Luisa Isabel Campos de Jiménez Cantú" en Toluca, Estado de México, y director de la Escuela Popular de Bellas Artes (EPBA) de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Durante su gestión de la EPBA, el maestro Rojas Ramírez se encargó de realizar los trámites necesarios para que se conformaran una Orquesta de Cámara de alumnos y un quinteto de alientos de la Universidad Michoacana.

La carrera del maestro le hizo ganarse reconocimientos de múltiples instituciones prestigiosas. Por cinco temporadas lo invitaron como director huésped a la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato. El 18 de junio de 1986 *La voz de Michoacán* le otorgó el premio José Tocaven, al mérito musical. Al año siguiente, realizó la orquestación de seis valses y polkas de Juventino Rosas, por encomienda del estado de Guanajuato, para la grabación de un disco compacto dirigido por el maestro Mario Rodríguez Taboada. En 1988 el Instituto Michoacano de Cultura publicó sus *Suites para piano*. Además de eso, las composiciones del maestro acapararon aclamación internacional, al punto de ser interpretadas en el Teatro Real de Madrid, España, en el Cuarto Festivale Internazionale de Música da Cámera en Pieve y Comune di Pietralunga, Italia, en Santander y Cuenca, España, en Roswell, Estados Unidos, en Panamá y el Salvador y en el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato. En 1992, el Gobierno del Estado de Michoacán le otorgó la Presea "Generalísimo Morelos", la cual se concede a las personas o instituciones que, por sus acciones, hayan dado honra a la nación, Estado o Municipio.

Una vez que el maestro Rojas se retiró de la dirección de la Orquesta Sinfónica de Michoacán,[7] se jubiló de distintas instituciones en las que laboró, como el Conservatorio de las Rosas, la Facultad Popular de Bellas Artes y la Secretaría de Educación Pública (pues también daba clases en la escuela pública "América"). Ya jubilado, se dedicó a la composición, a impartir clases en casa y a vender sus métodos de solfeo (Rojas, 1997). El maestro Bonifacio siempre contó con el respeto y cariño de muchos colegas, por lo que, aun en su retiro, se le invitaba frecuentemente a dar conferencias y, si él quería, presentar alguna de sus composiciones (Rojas, 2020). Con todo un legado tras de sí, el maestro falleció en Morelia, Michoacán, el 12 de junio de 1997.

[7] La batuta de la dirección de la orquesta quedó en manos del maestro Mario Rodríguez Taboada.

II. Personalidad del maestro

Por testimonio del maestro Gregorio Rojas Toledo, hijo del maestro Bonifacio, sabemos que este último nunca tuvo una oficina o una secretaria, tampoco disponía de gente que le ayudara con la logística de los conciertos, el manejo del personal o la administración. El mismo maestro Bonifacio era quien debía ir a la imprenta y a las oficinas de gobierno para realizar cualquier trámite referente a la orquesta. El maestro Gregorio comentó que a su padre sólo le ayudaban fielmente un señor de nombre Samuel Calderón y, cuando tenían oportunidad, sus hijos. Aunque el gobierno no le hacía mucho caso, el maestro Bonifacio siempre luchó por mejores sueldos y prestaciones para los integrantes de la orquesta, pues, por las malas condiciones laborales, los músicos debían tener dos o más trabajos extra para poder obtener los ingresos necesarios (Gutiérrez, 2017, p. 273).

El nieto del maestro Bonifacio, José Gregorio Rojas Valencia, también ha expresado detalles acerca de la personalidad de su abuelo. Éste se caracterizaba por ser una persona muy disciplinada, alguien que corregía de forma estricta y dura, tanto en la escuela como en casa. José Gregorio comenta también que la música popular contemporánea no era del agrado del maestro, tanto así que en su casa estaba prohibido oírla. En una ocasión Gregorio se encontraba escuchando un disco de Michael Jackson; cuando el maestro Bonifacio se percató de ello la calificó como "porquería de música" (Rojas, 2020).

III. Características de sus composiciones

La composición fue el rubro más productivo en la labor artística del maestro Rojas. Como lo señala Gutiérrez (2017, p. 261), las obras y orquestaciones del maestro Bonifacio Rojas que se tocaron como parte del repertorio de la Orquesta de Cámara de Michoacán fueron las siguientes: *Janitzio, Suite Jardines Vallisoletanos para orquesta de cuerdas y tímpani, Tacamba, Intermezzo,* y el balé *Herencia Tarasca*. Rondó *Costeño* y *La Casita* de Salvador Guerrero Monge; *Apatzingán* de Juárez, *Cielito Lindo* de Quirino Mendoza y Cortés; *Sandunga Canción Tehuana, Caminante del Mayab* de Guty Cárde-

nas, *Adiós Mariquita Linda*, de Vicente Fernández, *Mañanitas Mexicanas*, de autor desconocido, *Variaciones decorativas*, y *Pasos sobre la Nieve* y *Reverie* de Claudio Debussy (Gutiérrez, 2017, p. 261). Entre sus composiciones destacan la sinfonía *Herencia Tarasca (Purhépecha)* y el *Concierto en re menor para piano*, interpretadas por renombradas orquestas en México, España, Estados Unidos e Italia.

Los títulos, ritmos y temas de algunas de sus obras, así como su procedencia geográfica, lo ligan con la música purépecha y lo colocan dentro de la corriente de compositores nacionalistas mexicanos. Composiciones como las variaciones sobre la pirekua *Josefinita*, la suite *Purembe*, la sinfonía *Herencia Tarasca* (*Purhépecha*), *Tollocan*, *Juchet Male* y *No Nanintzin*, nos permiten percatarnos de su ávido interés por esta cultura mesoamericana.

Aparte de promover el folklor regional, el maestro se dedicó a componer música del género sacro y profano. Un catálogo de su obra estaría incompleto de no incluir títulos como la Suite Dominical; Sonata Mariana; *Tzinzunzan;* "Tata Cristo de paja"; Ave María *Stella*; *Benedictu;*, *Veni sponsa;* Ecuménica "Paz en la tierra"; la Virgen; el Edén; Guadalupana; Bajo tu amparo; De la Asunción; *Cantate Dominum; O salutaris;* consagración a la Santísima Virgen; diez villancicos; al ver a Dios nacido y a nuestra Señora de Guadalupe. Estas piezas ejemplifican el compromiso que el maestro tenía tanto con la iglesia y cómo hizo uso de su talento musical para expresar y canalizar dicha devoción.

De acuerdo con Hirepan Solorio Farfán y Raúl Wenceslao Capistrán García (2020), fueron dos corrientes composicionales de música sacra las que imperaron en el México postrevolucionario: la Escuela de Música Sacra de Roma, importada y desarrollada en Morelia por Miguel Bernal Jiménez, y la Escuela de Música Sacra de Ratisbona, implementada en Querétaro por José Guadalupe Velázquez y Agustín González. El maestro Bonifacio Rojas fue heredero de la primera corriente y la aplicó en el "Conservatorio José Guadalupe Velázquez" de Querétaro.

IV. Antecedentes de la investigación

Toca el momento de hablar sobre lo que suscitó el interés por el trabajo de tan prolijo personaje. En la preparación del guion para un *video clip* sobre la historia del Conservatorio "José Guadalupe Velázquez" de Querétaro (Hernández, 2020), al revisar la lista de personajes célebres que colaboraron con la institución a lo largo de su existencia, y gracias a la información proporcionada por el maestro Cuauhtémoc Juárez (quien resaltó la labor del maestro Bonifacio Rojas Ramírez, de quien no teníamos una referencia previa), nos pareció importante conocer más sobre quién había sido el maestro Rojas.

Fue entonces que se buscó un acercamiento al maestro Mario Rodríguez Taboada, amigo del maestro Rojas y su sucesor en la dirección de la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán. Él aportó invaluable información a este proyecto, resaltando el legado musical del maestro y haciendo énfasis en la importancia del *Poema Sinfónico* dedicado "al Padre de la Patria" así como el infructuoso intento por su estreno.

Asimismo, fue posible entablar comunicación con más personas que hubieran tenido contacto directo con el maestro. Por medio de una entrevista telefónica, la organista Laura Carrasco (2020) compartió su experiencia como alumna del maestro Rojas en el Conservatorio de las Rosas, en Morelia y su opinión sobre los métodos de solfeo que escribió y aplicó el maestro en sus clases. "Recuerdo que memorizábamos unas ocho lecciones de solfeo por año, pero más bien como canciones, donde la 'letra' era el solfeo. Para armonía utilizábamos los métodos del maestro Bernal Jiménez". Laura, a su vez, compartió el contacto del maestro Raúl Olmos Torres, director del Conservatorio de las Rosas, y sugirió atinadamente consultar su biblioteca para acceder a las composiciones del maestro Bonifacio.

V. Recursos tecnológicos en la investigación

En la actualidad, las investigaciones musicológicas se sirven de recursos tecnológicos (de manera señalada, de las tecnologías de la información y la comunicación) que, a más de facilitar la obtención de datos, nos hacen admirar la labor de los musicó-

logos del pasado, quienes realizaban sus trabajos sin tener a la mano estos adelantos. Asimismo, nos llevan a preguntarnos cómo recababan los investigadores la información antes de la existencia de las computadoras y del internet.

Hoy es fácil comunicarnos con las personas vía remota y recopilar con un clic bibliografías, partituras o notas periodísticas, para posteriormente organizarlas, editarlas o difundirlas en alta calidad de definición. Ya no hace falta ser un conocido de la persona que sabemos nos puede aportar un dato importante sobre Bonifacio Rojas: por medio del *Messenger* podemos localizar y contactar a sus parientes, amigos, colegas o alumnos, a fin de solicitarles información pertinente para la investigación.

En los estudios como éste, cuyo objetivo es el rescate histórico, se pretende dar a conocer la obra de compositores que no han disfrutado de una merecida difusión. Por tal razón suelen presentarse situaciones muy particulares, en especial cuando los herederos del compositor no son músicos, pues ven con gusto el interés de los investigadores por rescatar la obra de su pariente, pero, al mismo tiempo, muestran cierto recelo hacia el producto de la investigación (el más común es el temor por la pérdida de los derechos de autor de las composiciones). Es parte del ingenio del investigador tratar con este tipo de dificultades. Una manera de hacerlo es permitiéndole a la familia revisar el currículum del investigador y manteniéndola al tanto sobre el progreso del proyecto. Los adelantos tecnológicos precisamente han sido ventajosos en este respecto: ayudan a establecer un canal de comunicación entre el investigador y la familia del compositor. Por medio de *YouTube, WeTransfer,* correo electrónico o *Google Drive,* los parientes pueden valorar el trabajo previo de quien pretende realizar el estudio, e incluso ver por su cuenta los avances de éste. Si los familiares corroboran que se cumple con cierto rigor metodológico, con certeza estarán más dispuestos a contribuir con el proyecto y a no tener tantas reticencias.

Aparte de eso, la tecnología también nos permite acceder a recursos económicos para solventar los gastos que genera la realización de las investigaciones. Los cada vez más limitados apoyos federales, estatales o municipales pueden ser vitales en la realización de proyectos como el de Bonifacio Rojas. El resultado del proyecto se puede convertir, por ejemplo, en la publicación de un libro de autor, que a la postre también se traduce en beneficios económicos para quienes estamos inmersos en los

sistemas gubernamentales de apoyo a la investigación y creación artística, como el Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt). Es posible solicitar esta clase de apoyos gracias al internet, algo de lo que los investigadores del pasado no podían gozar. El acceso a estos apoyos y financiamientos es más sencillo y rápido con estas nuevas tecnologías.

Adicionalmente, la disponibilidad de la información es mucho mayor en contraste con la de hace unos años. La mayoría de los archivos musicales y bibliotecas públicas ya digitalizaron sus contenidos y servicios, ofreciendo a los investigadores la facilidad de consultar y adquirir información, documentos y publicaciones en los portales de instituciones públicas o privadas. Ya no es necesario ir a tales sitios para consultar material que aporte contenido al proyecto. En general, menos tiempo y esfuerzo es requerido para averiguar sobre un tema en especial: una obvia mejoría con respecto a la labor musicológica del pasado.

VI. Estado de la cuestión

Veamos cómo se han aprovechado estos recursos tecnológicos en cuanto a la investigación de Bonifacio Rojas. Hay varias publicaciones que mencionan al maestro Bonifacio entre las que sobresale el *Diccionario de los compositores mexicanos de música de concierto* del compositor y musicólogo Eduardo Soto Millán (1998, pp. 217-218). Éste incluye el catálogo completo de las composiciones de Bonifacio, que Luis Pérez ya transcribió para nuestra investigación, y que incluye la biografía del compositor, la cual también se puede encontrar en el *Diccionario Enciclopédico de Música Mexican*a de Gabriel Pareyón (2007).

Pese a su falta de difusión, sí es posible encontrar un poco de la obra de Bonifacio en sitios web más frecuentados por el público general. La plataforma *YouTube*, por ejemplo, ofrece muchas grabaciones con obras del maestro Bonifacio, entre las que destaca la *Sinfonía Herencia Purépecha,*[8] interpretada por la Orquesta Sinfónica del Es-

[8] Puede escucharse en Past_Notes3 (2016, 15 de septiembre) *Bonifacio Rojas: Sinfonía "Herencia P'urhépecha" (1946) [COMPLETE]* [Video]. YouTube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=ABFjPG72WIE

tado de Michoacán bajo la batuta del propio compositor. También en *YouTube*, es posible escuchar la grabación del organista Polográn interpretando la *Suite Dominical* y la del *Poema para Arpa* en manos del maestro José Enrique Guzmán, ambas composiciones del maestro Rojas.[9] Los maestros Polográn y Guzmán, a quienes contacté por medio de *Messenger*, amablemente me compartieron la partitura de sus respectivas grabaciones.

El maestro Raymundo González Boyajián, director del Coro Polifónico "Canticum Deo", de la Rectoría de Cristo Rey, en Morelia, Michoacán, grabó el 21 de diciembre de 2019 el *Villancico Tarasco*[10] del maestro Bonifacio. La biblioteca del Conservatorio de las Rosas le facilitó la partitura. Asimismo, el maestro González me pasó las partituras y me compartió tres datos importantes: primero, que dieciseisavo, octavo y dieciseisavo, en el compás de 6/8, es una célula rítmica característica en la música *purhépecha*, presente en otros ejemplos de la producción musical de Bonifacio (véase figura 1); segundo, que algunas composiciones del maestro Rojas fueron publicadas en la revista *Schola Cantorum*, encabezada por el maestro Miguel Bernal Jiménez, la cual, dicho sea de paso, es una de las publicaciones musicales mexicanas del siglo XX con mayor duración e influencia (Carredano y Eli, 2015, p. 236); y, tercero, que sus fascículos se encuentran en la biblioteca del Conservatorio de las Rosas, en Morelia, Michoacán.

Figura 1. *Ritmo purhépecha, íncipit elaborado por Alonso Hernández Prado.*

[9] Comparto la referencia de ambas grabaciones: Polográn (2014, 21 de octubre). *Polorgan toca "Suite dominical" Bonifacio Rojas* [Video]. YouTube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=zOTv4mHAPWE y Guzmán, J. E. (2015, 24 de junio). "Poema" para arpa, de Bonifacio Rojas Ramírez (audio) [Video]. YouTube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=U-yw0xmqK4Aw.

[10] https://www.youtube.com/watch?v=EPIxBoZs220

Conclusiones

La investigación de las artes y humanidades en la sociedad del siglo XXI debe tener como fin, entre otras cosas, saldar deudas históricas con los compositores que a la fecha no figuran en el panorama de la música en México, porque no les ha tocado su turno, o porque debido a que los musicólogos generalmente estamos concentrados en el estudio de compositores como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez o Silvestre Revueltas, entre otros, no hemos atendido a personajes como Bonifacio Rojas. Nos hemos fijado en los consagrados, probablemente porque desarrollaron su actividad en la Ciudad de México, epicentro cultural de nuestro país y esto les permitió internacionalizar su producción artística y cultural. No obstante, hay otros compositores en espera de ser estudiados, como Bonifacio Rojas, quien cuenta con una producción de excelente factura. Basta con escuchar en *youtube* su sinfonía "Herencia Tarasca", la "Suite Dominical", el "Villancico Tarasco" o el "Poema para Arpa", estudiar sus métodos musicales como el "Curso elemental de solfeo", "Curso medio de solfeo" y "La teoría superior de música", entre otros; asistir a un concierto de la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán o disfrutar la ejecución musical de sus alumnos, quienes, además, conservan un magnífico recuerdo del maestro, para darnos cuenta de la trascendencia de su obra, que continúa vigente a nivel regional y la importancia de honrar su memoria, que merece ser tomada más en cuenta a nivel nacional.

A partir del presente estudio, podemos esbozar conclusiones sobre la forma en que nosotros, los investigadores del siglo XXI, llevamos a cabo nuestra propia investigación. El siglo XXI nos ofrece adelantos tecnológicos que posibilitan: 1) la adquisición de información, partituras y documentos referentes al maestro; 2) la gestión de recursos económicos para costear los gastos de proyectos; y 3) la vinculación a instituciones e investigadores, todo con el objetivo de realizar publicaciones que sirvan de referencia a futuros interesados en la materia.

Referencias

Carrasco, L. (2020). Comunicación personal [Teléfono].

Carredano, C., y Eli, V. (2015). *Historia de la música en España e Hispanoamérica / La Música en Hispanoamérica en el siglo XX* (vol. 8). Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez, J. (2017). *Orquesta Sinfónica de Michoacán, orígenes*. Secretaría de Cultura, México.

Guzmán, J. E. (2015, 24 de junio). *"Poema" para arpa, de Bonifacio Rojas Ramírez (audio)* [Video]. YouTube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=U-yw0xmqK4Aw

Hernández Prado, A. (2020, 24 de marzo). *Historia de la Escuela de Música Sacra y el Conservatorio J. G. Velázquez* [Video]. YouTube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=uBszvyIEaHk

Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música Mexican*a (vol. 2). Guadalajara: Universidad Panamericana.

Polorgan. (2014, 21 de octubre). *Polorgan toca "Suite dominical" Bonifacio Rojas* [Video]. YouTube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=zOTv4mHAPWE

Rojas, B. (1997). *Curso elemental de solfeo*. Morelia: Fimax [año de publicación del libro original: 1955].

Rojas, J. G. (2020, 9 de julio). Comunicación personal [Teléfono].

Solorio Farfán, H. y R. W. Capistrán García (2020). Los textos derivados de la escuela de música sacra de Morelia. *Boletín Científico de Artes, 8*(15), 27-38. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/338418952

Soto Millán, E. (1998). *Diccionario de los compositores mexicanos de música de concierto* (vol. II), México: Fondo de Cultura Económica.

Tello, A. (2009). *La música en México, Panorama del siglo XX* (Tomo II), México: Fondo de Cultura Económica.

Videos de Youtube

"Herencia *purhepecha"* https://www.youtube.com/watch?v=ABFjPG72WIE
"Suite Dominical" https://www.youtube.com/watch?v=zOTv4mHAPWE
"Poema para arpa" https://www.youtube.com/watch?v=Uyw0xmqK4Aw
"Villancico Tarasco" https://www.youtube.com/watch?v=EPIxBoZs220

Entrevistas

Entrevista telefónica de Alonso Hernández al Maestro Mario Rodríguez Taboada, jueves 4 de junio de 2020.

Entrevista telefónica de Luís Pérez a José Gregorio Rojas Valencia, jueves 9 de Julio de 2020.

Entrevista telefónica de Alonso Hernández al maestro Diego Edmundo Lázaro Hernández, 19 de diciembre de 2020.

Entrevista telefónica de Alonso Hernández al maestro Raymundo González Boyajian, 26 de diciembre de 2020.

Entrevista telefónica de Alonso Hernández a la maestra Laura Carrasco, 26 de diciembre de 2020.

El Bambuco colombiano y el Huapango huasteco mexicano. Dispositivos didácticos para fortalecer la convivencia armónica y la identidad

María Josefina Juana Arellano Chávez, Ma. de los Ángeles Aguilar San Román, Carla Patricia Quintanar Ballesteros y Alejandra Martínez Fernández

Introducción

Una pregunta recurrente en maestras, maestros, padres y madres de familia es: ¿para qué les sirve a las personas bailar, cantar o interactuar con imágenes o con la literatura más allá del entretenimiento y el gozo? El presente capítulo busca mostrar algunas reflexiones que permitan evidenciar los beneficios de estas acciones artísticas para favorecer la convivencia armónica en las aulas.

Para comenzar es necesario definir dos constructos fundamentales: convivencia armónica en el aula y fortalecimiento de la identidad individual y grupal, por tratarse de dos áreas de oportunidad que desde hace décadas preocupa y ocupa a los responsables de la educación e interesados en alcanzar los objetivos transversales del sistema educativo, tomando en cuenta la dinámica social en la que coexisten, en un mismo universo, distintos microsistemas: el del estudiantado, del profesorado, la comunidad educativa y el de la propia región. Desde una visión amplia acerca de los recursos que conducen a la convivencia armónica en el aula, como parte de una educación integral, puede decirse que en ésta se incluyen la educación para la tolerancia, la educación para la convivencia y la educación emocional (García y Ferreira, 2005). También se contempla generar un entorno seguro donde se promueva el trabajo colaborativo, el respeto por los derechos del otro y de uno(a) mismo(a), se fomente la equidad, la empatía y la escucha activa para la resolución de conflictos, entre otras habilidades. Así, la convivencia armónica incluye también reconocer y respetar la diversidad, la libertad, la paz y las prácticas solidarias como aspectos clave de la educación, por lo que la aportación de Careta y Cécile (2005) en torno a la convivencia se concibe como

> un concepto dinámico que nos lleva a hacer aflorar, afrontar y resolver los conflictos de forma no violenta y el fin de la cual es conseguir la armonía de la persona con sí misma, con la naturaleza y con las demás personas (Careta y Cécile, 2005; citado en López, 2016, p. 451).

En este sentido, el fortalecimiento de la identidad personal y/o colectiva se construye y mantiene en ese mismo entorno a partir de la aplicación de estrategias pedagógicas encaminadas al fortalecimiento de la identidad, individual y grupal, y cultural, lo que comprende también las tradiciones y costumbres de la comunidad en donde las niñas y los niños están insertos.

Tras insistentes esfuerzos educativos, el arte y la educación forman un conjunto que permite el desarrollo integral del ser humano. De ahí la importancia de abordar algunas características del Bambuco colombiano y del Huapango huasteco estilo queretano para proponer someramente estrategias y actividades didácticas que los convierten en medios idóneos para desarrollar competencias, observando estos dos géneros dancísticos desde la mirada del baile, de la música, de la imagen y de la literatura. Atendiendo lo anterior, es necesario describir brevemente cada uno de estos estilos.

I. El Bambuco colombiano

El Bambuco colombiano es un "aire folclórico musical y una danza, considerado como la máxima expresión de la región andina de Colombia y emblema de la historia y la identidad nacional del país" (Beghelli y Pineda, 2016, p. 50).

El Bambuco colombiano también es llamado aire nacional debido a la importante expansión que tuvo en el territorio colombiano durante los siglos XVIII y XIX, a excepción de los Llanos orientales y la Amazonia (Aragón Farkas, 2018), dicha expansión geográfica es importante ya que se han desarrollado diferentes tipos de Bambuco colombiano según la zona del país, encontrando en todos ellos que es considerado música nacional por excelencia, retrato fiel de las costumbres, radiografía clara de la región y "crisol para la experiencia y aprendizaje de las realidades sociales"

(Rodríguez Melo, 2012, p. 301). Asimismo, al igual que en el Huapango huasteco, en el Bambuco colombiano puede identificarse un origen mixto, producto del mestizaje cultural y racial, que nace como resultado de la mezcla de ritmos indígenas, africanos y españoles.

> En los años de independencia de Colombia (1810) se dio inicio a una amplia transformación social en la que nuevos colectivos hegemónicos se apropiaron de una ideología sustentada en la búsqueda de una identidad nacional [...] varios de estos colectivos, heterogéneos y de origen dispar confluyeron en Bogotá motivados por las posibilidades socioeconómicas de esta ciudad [...] podría decirse que el bambuco —en su vertiente musical— fue una piedra angular de dicho proceso de construcción de una imagen de identidad nacional en la capital de la naciente república [...] de ser uno de los elementos que conformaban el patrimonio colectivo de una cultura rural del sur colombiano [...] pasó a ser un agente ideológico en los conflictos de la ciudad [...] la transformación social y musical de esta época la llevó a constituirse en patrimonio musical y símbolo de una nueva nacionalidad colombiana (González Espinosa, 2006, p. 15).

Por lo anterior, este estudio da foco al Bambuco colombiano para acotar las descripciones y el uso de esta expresión musical y dancística como detonante de aprendizajes en las aulas de 4° de Primaria.

Imagen 1. Fotografía del traje de Bambuco colombiano proporcionada por el Mtro. Rafael Barrera, Bogotá, 2021.

II. El Huapango huasteco estilo queretano

La Real Academia de la Lengua Española refiere la palabra huapango derivada del náhuatl *huapantli* 'tabla de madera', de *pantli* 'hilera, fila' y *co* 'en'; mientras que la Academia Mexicana de la Lengua lo enuncia como baile que se ejecuta taconeando, sobre una tarima de madera. El Huapango huasteco mexicano cuenta con más de cincuenta años de práctica y por tanto forma parte del gusto, incorporando los regionalismos como una expresión propia de México, la cual no ha limitado su difusión y ejecución en otras latitudes. El Huapango huasteco se ejecuta en seis estilos: queretano, potosino, hidalguense, veracruzano, tamaulipeco y poblano, aludiendo a la re-

gión cultural (no geográfica) llamada Huasteca. Para quienes escriben, el Huapango huasteco es un amplio campo de investigación, dado que además de ser producto de la cultura de pueblos de varias entidades, es reflejo de las formas socioculturales que las definen y es un ejercicio artístico que incluye el baile, el canto, la lírica, la música y la imagen para todos los que lo ejecutan.

Imagen 2. Vestuario de Peñamiller. Foto cortesía del Mtro. Omar Torres Vázquez.

III. En el aula

Vincular el arte y la educación en torno a la convivencia armónica en las aulas y el fortalecimiento de la identidad personal y grupal es una cuestión relevante, por lo que se ha encontrado pertinente compartir con las y los docentes, los beneficios del baile, la música, la literatura y la imagen del Bambuco colombiano y el Huapango huasteco mexicano, en el logro de aprendizajes esperados del área de formación cívica y ética y del área de desarrollo personal y social de arte, de 4° de Primaria.

Al ser una de las expresiones folclóricas de mayor impacto y arraigo es pertinente utilizar el Huapango estilo queretano como recurso didáctico en el desarrollo de la experiencia artística-educativa en las aulas de 4° de primaria para hacer realidad la encomienda expresada en el programa de educación para este grado, misma que a la letra señala:

> La cultura a la que pertenecen los niños debe estar incluida en sus experiencias de expresión y apreciación artísticas; que conozcan creaciones propias de la cultura de su localidad como canciones, danzas, representaciones y obras de artes visuales, les ayudará a identificar rasgos de identidad que se manifiestan en el habla, los ritmos, los valores (por ejemplo, en las historias y en la organización de algunas representaciones), los colores que se destacan, los diseños, las narraciones que escuchan. También es importante que tengan acceso a manifestaciones culturales de otras partes del país y del resto del mundo; de esta manera aprenden a apreciar la diversidad cultural y artística (SEP, 2017, p. 393).

A continuación, se presentan, de manera sintética, algunas ideas acerca de cómo se pueden vincular el baile, la música, la imagen y la literatura del Bambuco colombiano y del Huapango huasteco para desarrollar aprendizajes esperados del área de formación cívica y ética que tienen relación con la convivencia armónica en el aula y con el fortalecimiento de la identidad personal y/o colectiva.

Bailar es una acción que se realiza con el cuerpo físico, pero que implica la mente para ordenar cómo y hacia dónde moverse, involucra lo personal, pero también al colectivo porque se baila desde cada individualidad, pero también con otros/as, eso la convierte en una tarea compleja y completa. El cerebro da las órdenes siguiendo los patrones de movimiento, en este caso del Bambuco colombiano o del Huapango huasteco, es decir, se baila con el cerebro, vinculando todos los sentidos, pero también se baila con el corazón, poniendo el entusiasmo en cada movimiento, lo cual hace del baile una maravillosa oportunidad de ser conmigo mismo/a y con los demás, fortaleciendo la identidad (quien soy: religión, valores, grupo étnico, actitudes...) y la convivencia armónica en el grupo.

Cuando las niñas y los niños bailan en un escenario, donde quiera que éste se encuentre, ya sea en el patio de la escuela, en la plaza, en un auditorio, entran al mundo de la ficción, siguen convenciones establecidas en el baile y se encuentran con la historia, la comunicación con los otros con los que bailan, en este caso el Bambuco colombiano y el Huapango huasteco, representando al otro/otra, pero simultáneamente son ellos/ellas mismas y esto implica la imagen en dos sentidos: la imagen que proyectan al hacer la representación de los bailadores originales y la que presentan ante quien los mira, ambas imágenes cargadas de formas y colores acompañadas de referentes, de propuestas y de logros personales y grupales, se hace la magia que relaciona la convivencia y la construcción o fortalecimiento de la identidad y, por lo tanto, el de vivir el ejercicio de la libertad y el respeto a los derechos propios y ajenos.

Sea cual sea el escenario en el que se baile, si se "congela" el tiempo y la acción a través de una fotografía, se obtendrá una imagen que permita observar las dimensiones sociales en torno a los procesos artísticos involucrados en este tema (música, danza, literatura, fotografía y pintura), misma que servirá para hacer una reflexión del panorama artístico-cultural: contexto educativo, político, económico y social de ambos países, Colombia y México. Además, el valor de la imagen como documento histórico y muestra de la identidad, brinda la oportunidad de

> informar, comunicar y complejizar, como un documento histórico y como un recurso didáctico [...] que provee de una riquísima información sobre el contexto (cultural, social, político, material) permitiendo caracterizar el contexto, el espíritu de la época o simplemente identificar pequeños aspectos de la vida social del momento (Devoto, 2013, p. 77).

Asimismo, las actividades derivadas del Bambuco colombiano y del Huapango huasteco están estrechamente ligadas con la música como canción y como producción sonora que invita a niñas y niños a bailar, a cantar, pero también a intervenir la letra. De ahí que sea importante que los menores escuchen las letras originales de los bambucos y huapangos seleccionados, se propicien espacios de reflexión sobre las mismas y luego se modifiquen e intervengan para generar contenidos que permitan

el análisis en torno a la convivencia armónica y la identidad. Con ello, las niñas y los niños pueden apropiarse de la pieza y darle nuevos significados.

> La asignatura Formación Cívica y Ética brinda al estudiante oportunidades sistemáticas y organizadas para reflexionar y deliberar sobre la realidad de México y del mundo actual. Favorece que los estudiantes lleven a cabo acciones para mejorar su entorno, a nivel personal, escolar, comunitario, nacional y global, lo que contribuye a poner en práctica su capacidad para organizarse e intervenir en la solución de conflictos para el bien común (SEP, 2017, p. 358).

La riqueza de las actividades dancísticas, musicales, de la imagen y literarias, realizadas a propósito del Bambuco colombiano y el Huapango huasteco, pueden aplicarse con base en el enfoque de la educación artística para primaria, el cual otorga al docente el papel de guía que motiva la curiosidad, la inventiva y la espontaneidad de los estudiantes para que estos desarrollen la percepción, la sensibilidad, la imaginación y la creatividad, dando respuesta a la pregunta ¿para qué sirve hacer arte en la escuela?

Toda manifestación artística expresa una forma de vida, una concepción del mundo que encarna los valores presentes de la época, de ahí que las manifestaciones artísticas gestadas alrededor del Huapango huasteco y del Bambuco colombiano, ya sea por medio de expresiones orales, sonoras y/o corporales, detonen al interior del aula muestras de color, de ambiente festivo, de expresión al compartir y experimentar una tradición cultural desde donde pueden trabajarse conceptos sustanciales dentro de la formación cívica y ética en 4° de primaria, vinculados con el Huapango huasteco estilo queretano y/o el Bambuco colombiano. Por lo anterior, en la Tabla 1 se establecen una serie de argumentos didácticos para desarrollarse por medio del baile, la música, la imagen y la literatura, para alcanzar los aprendizajes esperados en relación con la identidad, la convivencia armónica, la resolución de conflictos y el ejercicio responsable de la libertad.

EJE	TEMA	APRENDIZAJE ESPERADO	ARGUMENTOS DIDÁCTICOS
a) Conocimiento y cuidado de sí.	Identidad personal y cuidado de sí.	Identifica sus características y capacidades personales (físicas, emocionales y cognitivas), así como las que comparte con otras personas y grupos de pertenencia.	Bailar para reconocer que es una acción que se realiza con el cuerpo físico, pero que implica la mente para ordenar cómo y hacia dónde moverse, involucra lo personal, pero también al colectivo porque se baila desde cada uno/a, pero también con otros/as, eso la convierte en una tarea compleja y completa.
b) Sentido de pertenencia y valoración de la diversidad.	Valoración de la diversidad, no discriminación e interculturalidad.	Identifica distintas formas de ser, pensar y vivir, como una forma de enriquecer la convivencia cotidiana.	Analizar fotografías-imágenes para identificar elementos culturales distintivos del Huapango huasteco y el Bambuco colombiano permiten reconocer, valorar y documentar la diversidad sociocultural, a partir del conocimiento de las raíces históricas como parte de la identidad y del análisis del presente para construir un futuro con mejores condiciones.
c) Convivencia pacífica y solución de conflictos.	Cultura de paz.	Identifica las características de la cultura de paz en contraposición a la cultura de violencia.	Escuchar expresiones musicales que inviten a leer, cantar y bailar a los niños y niñas. Que los menores escuchen huapangos y bambucos con las letras originales y luego se intervengan para generar contenidos les permitirá la reflexión en torno a la convivencia armónica y la identidad y, por ende, a la participación ciudadana y vida social pacífica.

d) Convivencia pacífica y solución de conflictos.	Los conflictos interpersonales y sociales.	Reconoce sus emociones ante situaciones de conflicto y las expresa sin ofender o lastimar a otros.	Intervenir letras de Bambuco colombiano y Huapango huasteco, conservando la música de las piezas originales y manteniendo la métrica de los versos propiciará el comentario de lo propositivo que contengan las letras ponderando la paz, y buscarán formas de expresar invitaciones para contar con mejores condiciones de vida en los grupos sociales donde se desenvuelven.
e) Ejercicio responsable de la libertad.	Criterios para el ejercicio responsable de la libertad: la dignidad, los derechos y el bien común.	Reflexiona sobre sus actos y decisiones para identificar las consecuencias que pueden tener en su vida y la de otros.	Las imágenes que se proyectan mental y físicamente en el baile, narrativa-poemas, música, escenografía, entre otras actividades artísticas permiten la expresión personal sin censura, con la intención de formar ciudadanos/as, hombres y mujeres con sentido de pertenencia – identidad, y con posibilidades de desarrollar un amplio sentido de civilidad.
f) Sentido de justicia y apego a la legalidad.	La función de la autoridad en la aplicación y cumplimiento de las normas y leyes.	Identifica la función de las autoridades en su entidad y su contribución al bien común.	Distinguir, escribir, cantar y bailar los rasgos que le dan identidad de manera que pueda reconocer la estructura organizacional de su comunidad.
g) Democracia y participación ciudadana.	La democracia como base para la reflexión sobre asuntos que nos afectan, la toma de decisiones en función del bien común y la actuación conforme a ello.	Reconoce que la creación de ambientes democráticos se favorece mediante acuerdos y la toma de decisiones colectivas.	Crear un mural colectivo con el tema “Lo que somos y lo que quisiéramos ser”, involucrará todos los sentidos y diversidad de técnicas plásticas, así como estímulos sonoros y producciones literarias (versos) con estructura de Bambuco colombiano o Huapango huasteco generando una gran oportunidad para convivir y fortalecer la identidad individual y grupal.

h) Sentido de pertenencia y valoración de la diversidad.	Valoración de la diversidad, no discriminación e interculturalidad.	Identifica distintas formas de ser, pensar y vivir, como una forma de enriquecer la convivencia cotidiana.	Realizar un cuadro plástico que incluya baile, narrativa, juegos, escenografía, poemas y otras actividades artísticas que permitirá la expresión personal sin censura y contribuirá con la intención de formar ciudadanos/as, hombres y mujeres con sentido de pertenencia, con conocimiento de sus posibilidades y con un amplio sentido de civilidad.

Tabla 1. *Aprendizajes esperados en el área de formación cívica y ética en 4° de primaria, vinculados con el Huapango huasteco estilo queretano y el Bambuco colombiano. SEP (2017) Programa Educativo de 4°. Elaboración propia a partir de Secretaría de Educación Pública (2017).*

Conclusiones

Para concluir, es importante resaltar que es posible fortalecer el trabajo docente y propiciar el desarrollo integral de las niñas y los niños entre nueve y diez años, haciendo evidente que las actividades artísticas integran lo emotivo, lo sensorial, lo motor y lo racional a través de aprendizajes que involucran aptitudes, actitudes y conocimientos, permitiendo la atención de sus características y necesidades para adaptarse al medio satisfactoriamente, y puedan incorporarse a los diferentes grupos sociales con los que conviven ahora y en el futuro (Urzúa, 2009).

Asimismo, vincular el arte y la educación en torno a la convivencia armónica en las aulas y el fortalecimiento de la identidad personal y grupal permite descubrir los beneficios del baile, la música, la literatura y la imagen del Bambuco colombiano y el Huapango huasteco estilo queretano, como parte de los aprendizajes esperados del área de formación cívica y ética de 4° de primaria.

Es imprescindible tomar en cuenta que el fenómeno cultural, manifestado en cualquiera de las disciplinas artísticas, forma parte de la cosmovisión de un pueblo

o sociedad, por lo que en este estudio se ha revisado el paradigma de México y de Colombia, a través del Huapango y del Bambuco, buscando la integración de las prácticas artísticas con las educativas. Por lo tanto, puede asegurarse que al conocer, observar, cantar, reescribir y bailar Bambuco colombiano y Huapango huasteco se contribuye al conocimiento y ejercicio de los derechos humanos y culturales, propios y ajenos, porque es a partir de esta experiencia que se pueden asociar temas, estrategias y actividades que amplíen la mirada respetuosa y reflexiva de las niñas y los niños, como también de las madres y padres de familia, sin dejar de lado a la comunidad en general, para propiciar la convivencia armónica en los diversos grupos sociales. En cuanto al fortalecimiento de la identidad individual y grupal, es preciso tomar en cuenta el contexto, las costumbres y expresiones culturales, atendiendo las distintas y variadas formas de coexistir en un espacio que se construye con respeto y tolerancia, ejes de una pedagogía centrada en la participación y la convivencia alrededor, de y en la niñez.

Referencias

Aragón Farkas, L. E. (2018). *Diccionario Folclórico Colombiano*. Colombia: Universidad de Ibagué. Recuperado de: https://repositorio.unibague.edu.co/jspui/bitstream/20.500.12313/360/5/Diccionario%20Folcl%c3%b3rico%20Colombiano.pdf.

Beghelli, V. M. y Pineda, p. (2016). "Fantasía en 6/8, la historia de un bambuco a través del Bambuco". *RICERCARE*, (5), pp. 46-62. Recuperado de: https://doi.org/10.17230/ricercare.2016.5.4.

Corporación Ballet de Colombia. (1972). Trajes regionales de Colombia, Bogotá.

Devoto, E. (2013). "La imagen como documento histórico-didáctico: algunas reflexiones a partir de la fotografía". *Revista de Educación*, 4(6), pp. 73-94. Recuperado de: https://fh.mdp. edu.ar/revistas/index.php/r_educ/article/view/753.

García Correa, A. y Ferreira Cristofolini, G. (2005). "La convivencia escolar en las aulas". *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 2(1), pp. 163-188. Recuperado de: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=349832309012.

González Espinosa, J. E. (2006). "No doy por todos ellos el aire de mi lugar": *La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Barcelona, España. Recuperada de: https://www.tesisenred.net/handle/10803/5195#page=1.

López, M. (2016). "La falta de reconocimiento del otro, afecta la convivencia escolar". *Ra Ximhai, 12*(3), pp. 445-455. Recuperado de: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=46146811031.

Rodríguez Melo, M. E. (2012). "El bambuco, música nacional de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, 26*(26), pp. 297-342. Recuperado de: https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1150/1/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf.

Secretaría de Educación Pública (SEP). (2000) *Educación Artística. Libro para el maestro. Primaria*. México: CONALITEG.

Secretaría de Educación Pública (SEP). (2017). *Plan y programas de estudio, orientaciones didácticas y sugerencias de evaluación. Aprendizajes Clave para la Educación Primaria 4°*. México: CONALITEG.

Urzúa, M. F. (2009). "Un enfoque pedagógico de la danza". *Educación Física Chile, (268)*, pp. 9-21. Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3237201.

Los símbolos ocultistas, alquímicos y religiosos en el arte de Mark Ryden

Karlo Gutiérrez Terán

Introducción

En este texto se comenzará por encauzar al lector, sobre quién es el artista Mark Ryden y proporcionarle un contexto en cuanto a lo que es su obra, dónde desarrolló sus estudios académicos, la corriente artística en la cual el artista se desenvuelve y cómo sus obras lo han llevado a ser uno de los grandes exponentes del movimiento del Surrealismo pop.

Se le dará una breve introducción al lector sobre qué son los símbolos, la relación que tienen (con la obra del artista) con el ocultismo y cómo la globalización y la multiculturalidad han permitido la apropiación de estos; cómo por medio de la tecnología han roto las fronteras de su época y de su lugar de origen, ya que algunos elementos que el artista usa son de culturas muy antiguas como la egipcia o la griega. Todo esto será el preámbulo para el análisis visual de dos obras del artista Mark Ryden, en cuanto a sus símbolos, el posible significado de estos y de cómo algunos símbolos antiguos como los alquímicos, están presentes en la obra del artista y se han traído al contexto artístico por medio de sus obras.

Sin duda alguna los elementos culturales de las pinturas de Mark Ryden se han adoptado de diferentes culturas, países y temporalidades históricas, estas se encuentran llenas de símbolos o íconos los cuales han enriquecido su obra y el contenido de la misma.

I. El artista

> "Ryden has trumped the initial surrealist strategies by choosing subject matter loaded with cultural connotation."[1]
>
> (Ryden, 2020)

Mark Ryden es un artista plástico nacido en Estados Unidos en el año de 1963. Estudió en el *Art Center College of Design* que se encuentra en el estado de Pasadena. Ryden ha logrado unir la cultura pop con las técnicas de pinturas tradicionales, lo cual lo ha posicionado como un pintor internacional, que ha logrado utilizar diferentes símbolos y a la vez apropiarse de las diferentes culturas, realizando sus obras con elementos altamente multiculturales (Ryden, 2020).

El *Lowbrow* o Surrealismo pop tiene sus orígenes a finales de los años setenta, en el estado de California, cuando era conocido simplemente como *Lowbrow*[2]. Este movimiento era considerado un arte grotesco, poco agraciado, el cual era influenciado por el cómic y el arte callejero. En pocas palabras, todo aquel arte que provenía de las subculturas del estado de California y que no era aceptado en las grandes galerías y círculos del arte (NUvegante, 2013).

Con el paso de los años, el Surrealismo pop ha logrado evolucionar. Abriéndose paso por el mundo del arte, creó un arte que se ubica entre lo que se denomina arte elevado y arte bajo, entre las revistas y las galerías, teniendo diferentes exponentes que son respetados en el mundo del arte como lo es Mark Ryden, Marion Peck, Yosuke Ueno, John Brophy, Bob Dob, Travis Louie, Ron English, entre otros (NUvegante, 2013; Corrochano, 2020).

---

[1] "Ryden ha superado las estrategias surrealistas iniciales eligiendo temas cargados de connotaciones culturales." (Ryden, 2020)

[2] "El Lowbrow art o surrealismo pop, lo que para muchos es el arte del mal gusto, con un estilo grotesco, irreverente, inapropiado y desagradable" (NUvegante 2013)

El arte de Mark Ryden se enriquece no solo por su técnica pictórica, sino por el caudal de elementos que sus pinturas poseen a lo largo de sus 13 colecciones[3]. Se puede identificar elementos simbólicos e icónicos de diferentes culturas y países, como lo son:

- Egipto, Grecia, Japón, India y Estados Unidos, entre otros.

También es posible identificar iconos religiosos, como lo son:

- La trinidad católica (Dios padre, Dios hijo y Dios espíritu santo), Jesús (en diferentes escenas, ya sea con heridas o sin heridas de su tormento), cruces, sagrados corazones, manos con las heridas de Cristo, Shiva y vírgenes (en algunos casos representadas por niñas), por citar algunos. Así como mitos religiosos.

También se observan símbolos alquímicos, como lo son:

- Los símbolos de los elementos (tierra, fuego, agua y aire), mercurio, sol, luna y venus por mencionar algunos.

Así como símbolos ocultistas y antiguos (estos representados por los símbolos y en algunos casos por libros representativos), distintivos científicos, culturales o de uso común, como lo son:

- Santa Claus, cadenas de ADN, Kabalah, árboles de la vida, sefirot's, geometría sagrada, astronautas, Hermes Trismegisto, Thoth, abejas, panales, calaveras, dinosaurios, Abraham Lincoln, mandrágoras, payasos, carne, iconos de la música, iconos de la televisión, iconos del cine, demonios, ángeles, sangre, flores, plantas, conejos, tumbas, pentagramas, caduceos, libros, árboles, osos, niños fantasmas, corales y un largo número de elementos más.

---

[3] Gallery one, Gallery two, Gallery three, The Meat Show, Blood, Bunnies & Bees, The Tree Show, The Snow Yak Show, The Gay 90's, The Gay 90's West, Dodecahedron, Whipped Cream, Anima Animals.

Los símbolos y los íconos en la obra de Ryden son elementos importantes ya que pueden llevar al consumidor de la obra por senderos que van desde lo tangible a lo imaginable. Remonta con sus creaciones a conceptos místicos o de la vida diaria representados de una manera artística.

II. Los símbolos

> "Evita los extremos por exceso y por defecto,
> permite interpretar adecuadamente el símbolo [...]"
> (Granados Valdéz, 2020, p. 71).

El hombre desde tiempos inmemorables va en busca de la resolución de las dudas y los enigmas que con el paso de los años se le han presentado. Desde tiempos muy antiguos, hasta la actualidad, esto lo ha llevado a investigar y a tratar de entender la historia de la humanidad.

Las culturas antiguas tenían una forma diferente de comunicación y, por lo tanto, ajena a nuestra actualidad. A través del estudio y el análisis de los símbolos marcados en la historia, el hombre ha conseguido entablar diferentes estudios para llegar a la resolución del significado de estos (Bruce-Mitford, 1997).

Entonces, es entendible que hoy en día, por la globalización en la que las sociedades se encuentran, los símbolos se hayan hecho del conocimiento de la mayoría de los seres humanos, ya que con las tecnologías digitales con las que actualmente se cuenta, es fácil y rápido compartir y difundir todo tipo de información (Bruce-Mitford, 1997).

En muchas de las ocasiones tenemos contacto con los símbolos y los adaptamos para darles uso en nuestro diario acontecer. No obstante, en ocasiones se olvida su significado original (antiguo), es decir, se reutilizan y se resignifican, llevando a estos lejos de lo que solían representar.

Actualmente, la aplicación de los símbolos en ocasiones ha ido cambiando con los años, sobre todo por su entorno cultural, es decir, como fueron absorbidos y reutilizados por una cultura, con la llegada de la globalización y la multiculturalidad actual, la adaptación de estos símbolos ha sido aún más profunda (Bruce-Mitford, 1997).

Para su estudio, es necesario posicionarse en un punto imparcial en el cual el análisis de los símbolos sea sin la influencia de nuestro propio juicio influenciado por factores culturales ajenos a aquellos pertenecientes al objeto a analizar, tomando como punto de partida la composición, lo que rodea al símbolo para poder tener un punto de vista imparcial (Granados Valdéz, 2020).

Para poder descifrar el símbolo es necesaria la interpretación. El símbolo es un contenedor de información, pues se encuentra cargado de ella, y por ello es necesaria su interpretación mediante el uso de la hermenéutica. Sin embargo, es necesario que contemplemos la aplicación adecuada de la misma, lo que permitirá separar la interpretación de la corriente univocista y de la equivocista, centrándonos en la interpretación analógica (Beuchot Puente, 2009).

Existen saberes muy antiguos que han sido tratados por el ocultismo, y que contenían símbolos para ejemplificar elementos de uso común y con ello, establecer su forma de comunicación, en consecuencia, lo esotérico adoptó al símbolo como herramienta de enriquecimiento y, a la vez, fue empleado como instrumento para ocultar aquello que no querían que estuviera al alcance de todos.

III. El ocultismo

> "el paradigma científico y moderno se impone sobre el discurso mágico"
> (Chaves, 2008, p. 105)

El término "ocultismo" se empieza a formalizar a partir del siglo XIX, este es empleado inicialmente por el francés Éliphas Lévi, lo que rompe antiguos modelos esoteristas abriendo paso a procesos de índole científico, por lo cual, también ve la luz el término "ciencias ocultas" (Chaves, 2008). De esta manera, se puede observar el surgimiento de otra corriente científica, aunque probablemente en su carácter primitivo.

La raíz de la palabra ocultismo, proviene del latín *Occultus* y se refiere a aquellos elementos que se ocultan, en otras palabras, que son secretos. Este campo se define por lo que anteriormente se denominaba "ciencias ocultas", mismas que pueden ser: la alquimia, la *Kabalah*, la magia, la brujería, o el tarot, por citar algunas. Estos pactos

tenían la misión de tratar de controlar los secretos del universo (EcuRed contributors, 2018).

Como se puede observar en los ejemplos mencionados, las ciencias ocultas, tienen variedad en sus orígenes, en algunos de sus casos vienen de la mano de creencias culturales, dada esta tendencia, es común observar cómo estas tradiciones se han ido esparciendo por todo el mundo. Al existir la migración, las diferentes culturas han logrado esparcirse, unas más que otras, pero todas ellas dando pauta a la multiculturalidad en las naciones y llevando sus creencias a otros sitios de este mundo, difundiendo el conocimiento y, por ende, fomentando la apropiación cultural del mismo.

IV. La multiculturalidad

> "[...] las culturas, puestas en común, interactúan; cada vez es menos lo que logran mantenerse alejadas o aisladas las unas de las otras."
> (Beuchot Puente, 2009, p. 13)

Hace algunos años los educadores artísticos creían que el multiculturalismo era una contaminación; juicio que ahora se considera incorrecto, ya que con el pasar de los años se fue corrigiendo y hoy en día se cree que es una virtud debido a que este enriquece las culturas de amplia manera. La multiculturalidad aplicada de manera correcta es capaz de influenciar la eliminación del racismo y el prejuicio (Chalmers, 2003).

La obra de Mark Ryden cuenta con una gran variedad de elementos de culturas antiguas como son la egipcia y la griega, entre otras; así como elementos culturales de diferentes temporalidades, desde lo antiguo hasta lo actual. También se pueden observar en sus pinturas los viajes espaciales, juguetes y aquellos elementos que se relacionan con la cultura pop, el arte, la ciencia y la historia. Los elementos y símbolos ocultistas y alquímicos, así como los religiosos, son los que más abundan dentro de su trabajo y por ende son aquello que le proporcionan más peso a su obra.

Para que todos los elementos que cohabitan en las pinturas de Mark Ryden pudieran llegar a ser parte de estas y del acontecer del artista, fue necesario que estuvieran

a la mano de este pintor, es decir por medio de la multiculturalidad y la apropiación de todos aquellos elementos culturales que podemos ver en su amplia obra plástica.

V. Objetivos

En el presente texto se realizará un análisis de los elementos simbólicos que se encuentran en dos pinturas de la colección *El espectáculo del árbol (The tree show)*: *El árbol de la vida (The Tree of Life)* y *Alegoría de los cuatro elementos (Allegory of the Four Elements)*, obras realizadas por el artista Mark Ryden en el año 2006. El análisis se enfocará en los símbolos e íconos que en la mayoría de los casos tienen connotaciones religiosas, alquímicas o de ocultismo y acompañan las obras del artista en mayor o menor cantidad, pero siempre se encuentran presentes. Este texto servirá como una especie de diccionario o guía, sin otro objetivo que tratar de acercar a los lectores que les interese la obra de Mark Ryden a un documento de apoyo para el entendimiento de los símbolos de la obra del artista desde la perspectiva del que redacta.

VI. La interpretación

El árbol de la vida-The Tree of Life (2006-The tree show)

La primera obra que se analizará es la titulada *El árbol de la vida*: en esta obra se observa, como elemento principal, a una pequeña niña que lleva sobre su brazo izquierdo un niño; dicha imagen representa como símbolo primero a una virgen, la cual tiene consigo una corona que representa la autoridad y el intelecto (Bruce-Mitford, 1997), y, como segundo símbolo, al niño Jesús de la religión católica. Aunque es importante mencionar también que este tipo de objetos de culto no son originarios del catolicismo, puesto que en la antigüedad ya se contemplaban imágenes similares, las cuales podemos observar en Asiria o Egipto, por citar algunas (Ryden, 2006b).

El árbol sobre el que se encuentran sentados estos dos personajes es una ejemplificación del árbol de la vida, el cual simboliza la unión de la tierra con el cielo (Bruce-Mitford, 1997). En este árbol podemos ver entre sus hojas geometría sagrada,

específicamente los sólidos platónicos: el *tetraedro* que simboliza al fuego, el *octaedro* que representa al aire, el *cubo* que simboliza a la tierra y el *icosaedro* que representa el agua; estos se camuflan en el follaje, a excepción del dodecaedro que simboliza el éter y se tiene la creencia de que le sirvió a Dios para el trazado del universo (colaboradores de Wikipedia 2020a; Ryden 2006b).

Se puede observar en la parte superior del follaje del árbol, un par de abejas, las cuales simbolizan la inmortalidad y el renacimiento; es decir, el ciclo de la vida, así como en el cristianismo suelen simbolizar a la Virgen María (Bruce-Mitford, 1997; Ryden, 2006b).

En el tronco se puede observar un ojo, el cual simboliza la sabiduría y el conocimiento de las cosas reales; es decir, la omnisciencia y, al estar sobre el tronco del árbol, posiblemente sea una ejemplificación del árbol del bien y el mal (Bruce-Mitford, 1997; Ryden 2006b).

La calavera a los pies del árbol simboliza un pasaje del catolicismo, donde se menciona que, el lugar donde Cristo fue crucificado es el mismo lugar en donde el "primer hombre" fue enterrado; se dice que la sangre de Jesús trae el perdón al hombre, en el momento de la crucifixión y se cree que por medio de una grieta la sangre de Jesús llegó hasta los restos de Adán, llevando consigo el perdón al primer hombre y borrando así el pecado de este (pecado original) (Hevia 2019; Ryden 2006b).

A la espalda del árbol podemos observar un lago. Se cree que el agua es símbolo de la fertilidad, de la fertilidad femenina: el lago está rodeado de árboles que simbolizan protección y se alimentan del agua para crecer hacia el cielo en busca de la eternidad (Bruce-Mitford, 1997; Ryden 2006b).

Alegoría de los cuatro elementos-Allegory of the Four Elements (2006-The tree show)

La segunda obra que se analizará es la *Alegoría de los cuatro elementos*, en la cual podemos observar cuatro niñas y, en cada uno de los vestidos de las niñas se muestran también a la altura de sus pechos, un símbolo alquímico que hace alusión a cada uno de los 4 elementos: aire (blanco), fuego (rojo), tierra (amarillo) y agua (negro). También podemos ver en la base del árbol (que funciona como mesa) una especie de

tetera que porta el símbolo del mercurio y cómo el color de esta hace referencia al mismo. Es preciso mencionar que Paracelso, dentro de las tres bases (tria prima) decía que el mercurio era el alma y la conciencia (colaboradores de Wikipedia, 2020b). A su vez, podemos observar sobre cada una de las cabezas de las niñas, un animal: en el caso de la niña que representa al aire se aprecia un ave, animal que se mueve por este medio (aire); sobre la niña que representa el fuego, se observa un ciervo, animal que se relaciona con el fuego solar (fuego); sobre la cabeza de la niña que representa a la tierra podemos observar una ardilla, animal que se asocia con los bosques (tierra), y sobre la cabeza de la niña que representa al agua, se encuentra un pez (agua). Con esto se termina la ejemplificación de los cuatro elementos y sus representativos (Bruce-Mitford, 1997; Ryden, 2006a).

Teniendo en cuenta que los árboles representan un sostén y este árbol, a pesar de estar talado, sobre el tronco que hace la función de mesa; plataforma o sostén de los elementos que en ella se encuentran, el árbol sigue haciendo la función de lo que simboliza y a su vez, se encuentra una abeja símbolo de la inmortalidad, así como del renacimiento (Bruce-Mitford, 1997; Ryden 2006a).

Conclusiones

Se consiguió analizar satisfactoriamente los elementos simbólicos e icónicos de las obras que van: desde aquellos pertenecientes al cristianismo y que, a pesar de estar muy presentes por lo menos en la cultura de este país, suelen ser más antiguos de lo que se cree y, en muchos de los casos, se han ido apropiando de otras culturas. También los símbolos de ocultismo o alquímicos nos remontaron hasta viejos alquimistas y, al analizar cada uno de estos, se desarrolló una descripción detallada de aquello que se oculta detrás del símbolo; es decir, de aquello que solo se entiende al leer libros viejos y extraños. Se pudo relacionar la simbología de las obras con los estudios alquímicos de Paracelso, el cual, además de ser alquimista, era médico y astrólogo.

Se espera que este texto sirva de ayuda para aquellos que quieran una descripción enriquecedora de los elementos que se representan en las dos pinturas analizadas y probablemente con esto, puedan develar el secreto de los elementos y la simbología de otras obras de Mark Ryden.

Referencias

Beuchot Puente, M. (2009). *Hermenéutica Analógica y Educación Multicultural*. Plaza y Valdés, S. A. de C. V.

Bruce-Mitford, M. (1997). *El Libro Ilustrado de Signos y Símbolos.* Diana.

Graeme Chalmers, F. (2003). *Arte, Educación y Diversidad Cultural*. Ediciones Paidós Ibérica.

Chaves, J. R. (2008). "El Ocultismo y Su Expresión Romántica." *Acta Poética* 29(2). doi: 10.19130/iifl.ap.2008.2.259.

Colaboradores de Wikipedia. (2020a). "Geometría Sagrada" Wikipedia, La Enciclopedia Libre. Recuperado el 24 de septiembre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Geometría_sagrada

Colaboradores de Wikipedia. (2020b). "Símbolo Alquímico" *Wikipedia, La Enciclopedia Libre*. Recuperado el 25 de septiembre de 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Símbolo_alquímico

Corrochano, I. (2020). "El Surrealismo Pop o 'Lowbrow'" *Moove Magazine*. Recuperado el 15 de septiembre de 2020, de https://moovemag.com/2020/04/el-surrealismo-pop-o-lowbrow/

EcuRed contributors. (2018). "Ocultismo." EcuRed. Recuperado el 19 de septiembre de 2020, de https://www.ecured.cu/Ocultismo

Granados Valdéz, J. (2020). *Breve Presentación de La Hermenéutica Analógica de Mauricio Beuchot*. Infinita.

Hevia, C. (2019). "¿Por Qué Debajo de La Cruz Suele Haber Una Calavera?" *Comunicar La Fe. Arguments*. Recuperado el 24 de septiembre de 2020, de https://www.arguments.es/comunicarlafe/por-que-debajo-de-la-cruz-suele-haber-una-calavera/

NUvegante. (2013). "Lowbrow Art o Surrealismo Pop" *NUvegante*. Recuperado el 14 de septiembre de 2020, de https://nuvegante.wordpress.com/2013/05/22/lowbrow-art-o-surrealismo-pop/

Ryden, M. (2006a). "Allegory of the Four Elements" *www.Markryden.Com*. Recuperado el 6 de mayo 2021 de 2020, de https://www.markryden.com/allegory-of-the-four-elements

Ryden, M. (2006b). “The Tree of Life” *www.Markryden.Com*. Recuperado el 6 de mayo 2021 de 2020, de https://www.markryden.com/the-tree-of-life

Ryden, M. (2020). “Mark Ryden” *Mark Ryden*. Recuperado el 14 de septiembre 2020 de https://www.markryden.com/biography/biography.html

Visibilizar el acoso sexual callejero, un ejercicio desde el arte urbano y el graffiti hecho por mujeres

Estrella de los Ángeles Ramírez Morales y María Elena Meza de Luna

Introducción

En la presente investigación analizamos el acoso sexual callejero (ASC) como una forma de violencia que experimentan las mujeres dentro del ámbito público en un contexto mexicano. Aunque el ASC puede ejecutarse y destinarse por personas de cualquier género, el presente trabajo se va a centrar en acoso de hombres hacia mujeres, por ser el más asiduo.

A forma de contextualización, debe entenderse que se habla desde un sistema patriarcal, en el que se impone el poder sobre las mujeres por medio del acoso en un intento de "correctivo" que va dirigido principalmente hacia el cuerpo. Las mujeres al salir a la calle están transitando en un espacio que pareciera "no les pertenece" y la forma en la que se les puede regresar al espacio privado es creando dispositivos donde se demuestre que no pueden apropiarse del espacio público.

Tomando en cuenta lo anterior, este escrito tiene por objeto discutir la potencia del arte urbano y el graffiti, creado por mujeres, como dispositivo de re-apropiación de los lugares públicos, a partir de visibilizar el acoso como una forma de violencia a las mujeres. Tal arte feminista reivindica su papel como una herramienta política para generar sendas no sólo para exponer la inconformidad ante la injusticia, sino para resignificar el espacio público que también pertenece a las mujeres y reivindicar su papel como ciudadanas.

Este trabajo pretende coadyuvar a crear un ambiente libre de violencia hacia las mujeres en las calles. Para lo cual, en primer lugar, situamos el ASC como una de las formas más insidiosas de violencia hacia las mujeres en espacios públicos, que ha sido normalizada, pero que en definitiva debe erradicarse. En segundo lugar, se reflexiona sobre el arte feminista como instrumento político para la prevención del

ASC y se discuten las implicaciones que tiene en la vida de las mujeres. Esperamos que este ensayo sea un medio que aliente la producción artística femenina para subvertir las prácticas de ASC.

I. El acoso sexual callejero: Una violencia de género normalizada

El ASC es un fenómeno que aqueja la vida de las mujeres en sus tránsitos dentro del espacio público, en tanto que "es una experiencia que forma parte de la vida cotidiana de cualquier persona que transite por nuestra ciudad, ya sea de manera directa o indirecta" (Gaytan, 2007, p. 8). A pesar de esto, las mujeres tienden a silenciar estas experiencias, en primer lugar, porque se sienten culpables de haberlo recibido gracias a comentarios del tipo "pues cómo no, si vas vestida así"; en segundo lugar, al ser algo cotidiano donde generalmente el anonimato juega como cómplice de los agresores, se tiende a normalizar.

Sin embargo, gracias a los feminismos, el ASC se ha visibilizado por movimientos digitales como el #MeToo, creado por la activista estadounidense Tarana Burke en 2006 donde se denunciaron las diferentes experiencias de mujeres que repetidamente han experimentado acoso. Posteriormente, en 2017 se retomó por diferentes actrices quienes acusaron al productor cinematográfico Harvie Weinstein de acoso sexual, esta acción hizo que el movimiento tuviera un gran revuelo internacional. Por otro lado, el movimiento #MiPrimerAcoso creado por la feminista brasileña Juliana de Faria en 2013, fue lanzado como parte de una campaña en contra del acoso callejero llamada "Chega de Fiu Fiu" en ese país. Este movimiento fue retomado en México en 2016 por la feminista Catalina Ruiz Navarro, donde a partir de su propia experiencia, invitó a que otras mujeres hablaran sobre la primera vez que experimentaron acoso (Paullier, 2016). Es importante mencionar estos dos movimientos en tres sentidos, el primero es que gracias a ellos las mujeres lograron externalizar sus experiencias sobre acoso y agresiones sexuales que permanecieron silenciados por mucho tiempo. Segundo, a partir de estas denuncias el acoso (en general) se visibilizó como una forma de violencia. Y tercero, que el ASC es una de las principales violencias que las mujeres experimentan, y entre los diferentes tipos de acosos (*e.g.*, escolar, laboral) también es el más normalizado y silenciado.

Esto se refuerza con diversas encuestas que se han realizado alrededor del mundo, las cuales arrojan los siguientes datos: en un estudio realizado en Oriente Medio y África del Norte, entre un 30 y 40% de las mujeres encuestadas declaró haber sufrido acoso sexual callejero (Promundo y ONU Mujeres, 2017); en España, tres de cuatro mujeres de un total de 951 encuestadas, experimentaron ASC (Nogueira, 2019); en Guatemala es el 96%, según ONU Mujeres y el Observatorio Contra el Acoso Callejero (El Mundo, 2018); la primera encuesta realizada por el Observatorio Contra el Acoso Callejero en Chile en 2014, arrojó que el 40% de sus encuestadas son acosadas diariamente y el 77% por lo menos una vez a la semana (Observatorio Contra el Acoso Callejero Chile [OCAC], 2014). En cuanto a México, no fue hasta el 2020 que se incluyó al ASC como parte de la Encuesta Nacional de Seguridad Pública Urbana emitida por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía, que dio como resultado que el 27% de las mujeres experimentó este fenómeno frente a un 10.1% de hombres, es decir, casi tres veces más (Barragán, 2020).

De esta manera, se vuelve urgente tomar acciones frente a dicho fenómeno, sin embargo, para poder hacerlo, en necesario definirlo y saber qué cosas se consideran dentro del ASC. Una de las definiciones más apropiadas es la que abona un miembro del OCAC, como aquel que "corresponde a toda práctica con connotación sexual explícita o implícita, que proviene de un desconocido, que posee carácter unidireccional, que ocurre en espacios públicos y tiene el potencial de provocar malestar en el/la acosado/a" (Billi, 2015, p. 12). Es importante mencionar que, aunque la definición engloba a hombres y mujeres, esta investigación se desarrolla sólo en términos femeninos, ya que son las que más reciben este tipo de acoso y sus implicaciones por cuestiones de género son distintas.

Dentro del ASC existen algunas variantes que es necesario explicar para poder identificar y diferenciar al ASC de otras formas de acoso, Patricia Gaytan (2009) a partir de su estudio en Ciudad de México los describe de la siguiente manera:

a) Acoso expresivo: son interacciones de acto no verbales como miradas, silbidos, siseos, caravanas, tosidos, gestos, etc.

b) Acoso verbal: se refiere principalmente a los piropos que se definen como un "acto verbal, cuyo carácter genérico está denominado por rasgos contextuales. Los requisitos en el evento lingüístico para el piropo son el lugar público y los participantes que no se conocen" (Soukkio, 1998, p. 64).
c) Acoso físico: son "formas intencionales en las que un hombre toca el cuerpo de una mujer sin autorización, en un lugar público [...] puede hacerse a través del propio cuerpo masculino, o mediante objetos como cuadernos, reglas, periódicos, etc." (Gaytan, 2009, p. 170).
d) Persecuciones: Seguir a alguien durante su desplazamiento. Algunas veces se acompaña de otras formas de acoso como el verbal, o atosigar con preguntas personales (por ejemplo: dónde viven o trabajan, su nombre, etc.).
e) Exhibicionismo: Consiste en la exposición de los genitales de una persona frente a otra, también podría acompañarse de la masturbación y la eyaculación.

II. Cuerpos femeninos en el acoso callejero

Uno de los puntos más importantes a señalar a partir de esta información, es que el acoso va dirigido al cuerpo de las mujeres, ya que, el cuerpo es un componente esencial para el desarrollo del presente trabajo. A partir de un contexto socio-cultural determinado, nos diferenciamos como hombres o mujeres y es aquí donde el género funciona como aparato iconográfico que produce y reproduce representaciones de masculinidad y feminidad (Preciado, 2004), en las actividades que realizamos y cómo las realizamos. Desde estas diferencias, se puede hablar de una teatralidad y repetición que funciona como un entramado de poder y control sobre los cuerpos que recae en una performatividad (Butler, 2002) donde, a partir de esto reproducimos roles de género que se nos han asignado a partir del sexo "biológico" que tenemos, y a su vez, responden a un sistema patriarcal donde los cuerpos no son iguales culturalmente, ya que se jerarquiza el cuerpo masculino sobre el femenino y es ahí donde se hacen presentes las diferentes formas de poder y violencia hacia las mujeres.

Lo anterior también da lugar a lo que De Lauretis (1989) llama tecnologías de género, que corresponde a la construcción de los cuerpos a partir de su sexualidad; esto

tiene como propósito político la sexualización del cuerpo femenino para así disponer de éste, a través del poder que es socialmente aceptado. A partir de estas tecnologías de género en la que el cuerpo se construye social y culturalmente, se tiene la necesidad de representarse, en tanto que una de las primeras formas en que nos reconocemos y reconocemos a los y las otras, es a partir del cuerpo, de esta manera éste se vuelve un texto que nosotros y nosotras mismas escribimos, a la vez se lee y es necesario interpretar (Torras, 2007). Se hace mención de ello ya que cada quien puede dar su propia interpretación de un cuerpo, y en el caso de las mujeres, como menciona Bordo (1993), cuando estos se leen como "inaccesibles" a la mirada de los hombres, se puede interpretar como una provocación desafiante o burlona ante este orden patriarcal donde nos desenvolvemos, por lo tanto, se vuelve necesario generar alguna forma de represión.

A pesar de esta opresión hacia los cuerpos femeninos, las mujeres han tenido la necesidad de salir a la calle para tener mayores oportunidades económicas, de autonomía y libertad sobre su trabajo, sus cuerpos y su vida. De tal manera no es hasta los años 50 cuando empezaron a ocupar puestos masculinos en Estados Unidos, como consecuencia de la segunda guerra mundial, así fue como se les empezó a dar mayor visibilidad. Sin embargo, las condiciones laborales seguían siendo precarias y cuando los hombres volvieron a sus lugares de trabajo, les pagaban más por hacer las mismas tareas. Razón por la que las mujeres empezaron a exigir mayor justicia por su trabajo, y fue donde se gestó la segunda ola del feminismo; en la que las mujeres se veían en la necesidad de salir a los espacios públicos para expresar sus inconformidades, visibilizar sus exigencias y buscar otras formas de verse y representarse en el espacio.

De este modo podemos decir que el ASC parte como una forma de poder que se expresa en prácticas violentas que van dirigidas al cuerpo cuando este sale de la norma. Se transmiten desde instrumentos externos (Foucault, 1988) (como el lenguaje verbal y no verbal), que van generando distintos tipos de significados y hacen patente la dominación masculina (Bourdieu, 2000). Es así que podemos ver al ASC como un "dispositivo" (Deleuze y Guatari, 2002) de control y corrección que se impregna en el cuerpo de las mujeres para delimitar sus tránsitos, vestimenta y forma de re-

presentarse en los espacios públicos, como respuesta ante esa lectura "desafiante" del cuerpo femenino en el afuera.

Así, la idea de dominación se vuelve constante en tanto que los hombres también buscan reproducir la masculinidad hegemónica (Connell y Messerschmidt, 2005); la cual es necesario expresarla de forma pública, por ejemplo, cuando un grupo de hombres se encuentran frente a una mujer que va caminando sola, se le puede presionar a alguno de ellos a acosarla, aunque él no quisiera, pero lo hace para demostrar que "es muy hombre", y de esa forma reafirma su masculinidad (Gaytan, 2009).

III. El espacio público como elemento en el ASC

A partir de lo anteriormente dicho, es que hacemos un puente para describir uno de los elementos que distingue al ASC de otras formas de acoso, que refiere al lugar donde se desarrolla este fenómeno: el espacio público, que son espacios donde toda la comunidad tiene acceso, como plazas, la calle y los parques, paradas de camión, transporte público, etc. Braidotti (2005) también lo llama localización, un espacio-tiempo compartido y construido colectivamente. La concurrencia y el anonimato son dos características esenciales para construcción de estos espacios también percibidos como no lugares (Auge, 2000), pero a su vez, también son dos elementos de los que se apoya el ASC para poder desarrollarse, ya que gracias a ello es que se puede efectuar sin que haya represalias, pues dentro de la concurrencia el acosador se puede escabullir y al no tener algún dato personal, se vuelve imposible denunciar en caso de no haber alguna autoridad cercana, así, el anonimato se convierte en símbolo de impunidad (Gaytan, 2009).

Por otro lado, estudios como el de Meza de Luna, Duering y García-Falconi (2015) mencionan que en Querétaro "las mujeres tienen vivencias más violentas como en: calles, autobuses, hacer ejercicio al aire libre, plazas, centros comerciales y taxis" (p. 581). El mismo estudio resalta que casi la mitad de las y los adolescentes encuestados/as (49.8%) han experimentado acoso y el 50% de las adolescentes han recibido acoso sin contacto físico, es decir, a partir de actos verbales y no verbales, y esto ocurre en promedio a los 11.24 años. Este es un dato muy relevante en tanto que las primeras

experiencias que las mujeres tienen con el acoso, como lo reflejó el movimiento *#MiPrimerAcoso*, es cuando son unas niñas y/o adolescentes. Esto tiene consecuencias importantes en la vida de las mujeres, en tanto que entorpece su desarrollo en espacios públicos, la forma en la que perciben su cuerpo y su autonomía, ya que es a esa edad cuando las mujeres empiezan a ser más independientes y salen a la calle con mayor autonomía.

Lo anterior tiene consecuencias importantes en la salud mental, en la percepción de los lugares públicos y la forma en que las mujeres transitan en estos, como lo describe Llerena (2016) de la Pontificia Universidad del Perú, quien menciona que el 70% de las mujeres encuestadas sienten incomodidad y miedo al caminar en la calle como secuela de la violencia en la vía pública. De esta manera las mujeres se relacionan de forma distinta en el espacio a comparación de los hombres, ya que no solo es el tema del ASC que aqueja la vida de las mujeres, sino otras situaciones como las violaciones y feminicidios que se ven en los medios de comunicación, donde la mayoría de las veces se justifica al agresor y se culpa a la mujer (Sahuquillo, 2017). Dicha violencia sigue alimentando el miedo y la inseguridad de las mujeres, las aparta del espacio público, de su ejercicio como ciudadanas.

La violencia hacia las mujeres en estos espacios también implica estar alerta de lo que ocurre a su alrededor y la auto-defensa se vuelve una forma de respuesta ante el miedo y el pánico (Butler, 2006), cambiar las rutas al caminar para evitar persecuciones, salir a distintas horas de casa para no tener la misma rutina, cambiar los lugares en donde esperan el transporte público para no encontrarse con alguien recurrentemente, evitar ir vestidas de cierta forma para que sean menos susceptibles a que les digan algo en la calle —*e.g.* usar prendas que no expongan su busto, nalgas y muslos para evitar ser tocadas—, lucir más masculinas, evitar salir solas a ciertas horas o lugares, e incluso el acoso puede causar agorafobia (Rivarola y Vallejo, 2013) y se va construyendo una forma de auto vigilancia.

Para poder visibilizar la violencia es necesario contextualizarla y ponerlo en el lugar donde ocurre, de esta manera, si el cuerpo se vuelve público al estar en este espacio, es necesario crear resiliencia en los espacios públicos, ya que dentro de ellos es donde se pueden desarrollar ideas y crear experiencias colectivas; si se irrumpen nuestros espacios públicos, es ahí donde vamos a atacar el problema. Es importante y necesario

ocupar el espacio público para la transformación de sujetos políticos, reapropiarnos de los espacios públicos y la relación que tenemos con estos y nuestros cuerpos al hacerse presentes en ellos como parte de una estrategia política (Wark, 2006).

Por otra parte, el espacio público también se ha vuelto esencial para hacer presencia, acuerparnos y ocupar esos espacios que condicionan nuestras prácticas corporales, artísticas, creativas y de denuncia para resignificarlos y cambiar este sistema que nos ha ido reprimiendo históricamente, es necesario dinamitarlos, romper esos discursos dominantes y crear nuevas formas de sentido para transitarlos y vivirlos libres de violencia hacia las mujeres y que ellas mismas puedan crear espacios más amables y cuidarse entre todas, ya que las mujeres también pueden construir sus propias formas de representarse (De Lauretis, 1992), en tanto que también son seres sociales.

IV. El arte feminista como dispositivo subversivo al patriarcado y su solapado acoso

Esta relación entre espacio público/arte/mujeres se ha vuelto casi intrínseco y las herramientas que tenemos a nuestro alcance son las necesarias para exigir justicia sobre todas las violencias que recaen en sus cuerpos. A partir de 2019 las marchas lideradas por mujeres se han hecho mucho más visibles con el uso de aerosoles, papel china, resistol, pegatinas, purpurina y grabados como herramienta para esta búsqueda de justicia y de resignificar el espacio público donde las mujeres no se sienten ni seguras, ni representadas.

Es así que el presente trabajo retoma al arte urbano y el graffiti hecho por mujeres como una forma de visibilizar la violencia hacia ellas y también como una herramienta de auto-representación y reapropiación de los espacios públicos que siempre se les han negado, tomando estas acciones como un acto político de enunciación (Gama y León, 2016) y como un ejercicio para visibilizar el ASC.

Decidimos usar esos elementos artísticos en específico por la relación entre el ASC con el arte urbano y el graffiti, en tanto que los tres tienen un carácter efímero[1], y a

[1] En el sentido de aparecer tangiblemente en un momento y lugar específico. Sin embargo, resaltamos el efecto a largo plazo que causa en la psique y que, en parte, da cabida al imaginario social. De ahí su potencia transformadora en la vida cotidiana.

pesar de eso, se incide en las personas de manera cotidiana, da un mensaje específico (Uribe, 2011) y contundente, de igual manera estos elementos tienen la calle como lugar de acción y el anonimato como escudo. En el caso del arte urbano y el graffiti, funcionan ante las políticas de limpieza en las calles que criminaliza estas prácticas (que nosotras consideramos) artísticas.

El arte urbano ha estado inmerso en nuestra sociedad desde hace tiempo, un ejemplo de ello son las pinturas rupestres, en ellas podemos ver representaciones de la vida cotidiana que fueron plasmadas en las paredes. Posteriormente en el siglo XX, nace en Nueva York el graffiti, el cual inició como una marca personal ante la necesidad de autonombrarse públicamente, pero también estando oculto en el anonimato usando pseudónimos dentro de esas marcas personales llamadas *tags*.

A pesar de este devenir, el arte urbano y el graffiti han mutado a una herramienta política y de resistencia que refleja un contexto social, cultural y económico a partir de la apropiación de bardas, pasos peatonales, puertas, señalamientos, paraderos de camiones, etc. Es importante mencionar que esta mutación nace también en lugares vulnerados, como los barrios negros, latinos y barrios bajos de las periferias, es por eso que se vuelve necesario tener una mirada interseccional y contextualizar desde dónde, cómo y desde qué perspectiva se está mirando.

El salir a este tipo de espacios y plasmar un mensaje lleva un acto político (Gama y León, 2016) que, al desenvolverse en este entramado público, las acciones se vuelven parte del cotidiano de las personas que lo pueden apreciar todos los días mientras van al trabajo o a las escuelas. A comparación del arte hegemónico, el arte urbano y el graffiti, utilizan la calle para llegar a personas que no pueden ir a una galería y así accionar de forma colectiva. "El arte urbano, y especialmente el graffiti, es entendido globalmente como un medio para empoderar y dar voz a ciertos movimientos que buscan una serie de cambios sociales" (Alonso, Navazo y Oklay, 2018, p.9), y en este caso, los feminismos. Este movimiento ha encontrado en el arte urbano, el graffiti y las calles, una forma de expresión como "un acto de rebelión contra las estructuras patriarcales" (Santos, 2017, p.8), encuentra una voz que, para bien o para mal, ha sido escuchada y es ahí donde radica su importancia.

La nueva ola del feminismo invita a la ocupación de espacios públicos como una alternativa para convertirse en sujetas políticas, basándose en la transformación de las relaciones sociales entre lo personal y lo colectivo, lo público y lo privado (Braidotti, 2018). Esta transformación tiene algunas implicaciones como la rostridad (Deleuze y Guatari citados en Braidotti, 2018), ya que siempre estamos buscando darle un rostro a las cosas que vemos. Sin embargo, como ya se mencionó anteriormente, en el arte urbano y el graffiti, el anonimato y la rostridad se borran y el movimiento feminista lo que ha hecho es crear nuevas imágenes políticas que no tienen rostros, como las mujeres que van encapuchadas a las marchas o las del bloque negro que en septiembre del 2020 tomaron el edificio de Derechos Humanos en Ciudad de México. A partir de esta acción, las encapuchadas se han vuelto un ícono para el movimiento feminista, creando una "despersonalización afirmativa" como lo hacen las *Guerrilla Girls* o las *Pussy Riot*, Braidotti (2018) lo llama "devenir Pussy Riot" que lo define como una transformación de signos, prácticas sociales, creando una crítica de cánones de la feminidad, reivindicando los derechos y la ciudadanía femenina poniendo en liza políticas y prácticas artísticas. De esta manera, los pasamontañas no funcionan como un escondite, sino como un cambio de subjetividad política que no busca protagonismo, pero sí deconstruir dispositivos de control.

Esta acción de encapucharse ha tenido otras implicaciones dentro del quehacer feminista, en tanto que esta despersonalización se empieza a regir bajo el entendido de no fue una mujer con nombre y apellido quien hizo tal cosa, sino que "fuimos todas", rompiendo esta idea en que sólo personas específicas tienen el derecho a hablar y otras se quedan calladas, el arte urbano y el graffiti nos invita a todas a levantar la voz. Esto a su vez ha hecho que diversas mujeres desconocidas vayan tejiendo redes donde la rabia y el feminismo se vuelven un hilo conductor, lo cual crea una especie de rizoma (Deleuze y Guatari, 2002), donde se reconoce la multiplicidad de mujeres que somos, no hay sujetos ni objetos, sino determinaciones, tamaños y dimensiones que se pueden desmontar, pero también hace que esa raíz se desprenda y pueda expandirse por otros lares y poder accionar desde otras trincheras.

Una de esas trincheras es la lucha por visibilizar el ASC, es por eso que se toma al arte urbano y al graffiti hecho por mujeres para dar vista de lo que sucede cuando son

acosadas en espacios públicos, informar a otras mujeres que el acoso es una forma de violencia y es necesario dejar de normalizarlo. Al mismo tiempo, este "artivismo" ha servido como un medio para comunicar a los hombres que no se desea su opinión sobre el cuerpo de las mujeres, que las mujeres también tienen derecho sobre los lugares públicos, que las calles también son para ellas y que merecen transitarlas libremente. Por último, esto también ha servido para incentivar el accionar contra las violencias machistas y la producción artística femenina con dicha temática para su divulgación y accionar político.

Conclusiones

El ASC es una forma de violencia que las mujeres experimentan todos los días en los espacios públicos y está normalizado dentro de una sociedad patriarcal como la nuestra. Se volvió una tarea importante identificarlo y visibilizarlo cuando las mujeres salen a la calle, ya que tiene consecuencias que recaen principalmente en sus cuerpos, reproduciendo un ejercicio de poder donde se busca desplazar o vulnerar a las mujeres de los espacios públicos, provocando sentimientos de incomodidad y miedo, de la misma forma en que genera distintos cambios en los tránsitos femeninos y la forma en que las mujeres perciben los espacios públicos.

El espacio público siempre ha tenido la presencia de las mujeres, en tanto que ellas son las que se mueven más en la calle y son quienes usan más el transporte público para ir por sus hijos e hijas, caminar a la escuela o a sus trabajos. Sin embargo, a pesar de esto, la violencia hacia ellas y sus cuerpos está latente todo el tiempo en estos lugares colectivos, donde la aglomeración y el anonimato se vuelven un escudo para poder efectuar el ASC. Esto tiene consecuencias en la vida de las mujeres como tener que cambiar de rutas y tomar otras más largas, dejar de usar ropa que les gusta o vestirse más masculinas (*e.g.* usar pantalones y playeras holgadas que no marquen tanto su cuerpo), como una forma de auto vigilancia para dejar de ser violentadas, sin embargo, a pesar de estas medidas, las mujeres siguen sin sentirse seguras y siguen siendo violentadas en la vía pública.

A partir de esto, el presente trabajo da hincapié sobre la importancia que tiene no sólo visibilizar al acoso como una acción violenta, sino de resignificar los espacios públicos a través del arte urbano y el graffiti hecho por mujeres, tomándolos como una forma de expresión que responde a una exigencia y resistencia colectiva ante las estructuras patriarcales y para reapropiarse de la calle a partir del arte; viéndolo como una herramienta política de donde las mujeres pueden agarrarse para poder expresar la rabia que sienten ante la violencia latente hacia sus cuerpos. Este elemento artístico ha sido esencial para invitar a las mujeres a reaccionar apoyadas del anonimato como una forma de despersonalización para crear redes entre mujeres, rompiendo con ese discurso hegemónico del protagonismo e izar la bandera de "fuimos todas".

Referencias

Alonso, D., Navazo, P. y Oklay, T. (2018). "Paralelismos entre el arte urbano y el artivismo online: comparación de aspectos artísticos, comunitarios y comerciales". *Arte y sociedad. Revista investigación*, (12), pp. 49-64.

Auge, M. (2000). *Los "no lugares" espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Barragán, A. (2020). "México incluye el acoso callejero en su encuesta sobre seguridad". *El país.* Recuperado de https://elpais.com/sociedad/2020/01/17/actualidad/1579286902_550015.html

Billi, M. (2015). "Definición de acoso sexual callejero. En Observatorio contra el acoso callejero Chile". *Acoso sexual callejero: contexto y dimensiones* (pp. 12-13). Chile: Observatorio contra el acoso callejero Chile.

Bordo, S. (1993). *Unbearable Weight, Feminism, Western Culture, and the Body*. United States: University of California.

Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir.* Madrid: Ediciones Akal.

Braidotti, R. (2018). *Por una política afirmativa*. Barcelona: Gedisa.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia.* Buenos Aires: Paidós.

Connell, R. y Messerschmidt, J. (2005). "Hegemonic masculinity". *Rethinking the Concept. Gender & Society, 19*(6), pp. 829-859.

De Lauretis, T. (1989). "La tecnología del género". En *Technologies of Gender,* London: McMillan Press.

De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine.* Valencia: Ediciones Cátedra.

Deleuze, G. y Guatari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: Pre-Textos.

El mundo (2018). "El 96% de las mujeres ha sufrido acoso callejero en la ciudad de Guatemala". *El mundo*. Internacional. Recuperado de https://www.elmundo.es/internacional/2018/09/07/5b91f195ca474186448b45fd.html

Foucault, M. (1988). "El sujeto y el poder". *Revista Mexicana de Sociología, 50*(3), pp. 3-20.

Gama, M. y León, F. (2016). "Bogotá arte urbano o graffiti. Entre la ilegalidad y la forma artística de expresión". *Arte, Individuo y Sociedad, 28*(2), pp. 355-369.

Gaytan, P. (2007). "El acoso sexual en lugares públicos: un estudio desde la Grounded Theory". *El Cotidiano, 22*(143), pp. 5-17.

Gaytan, P. (2009). *Del piropo al desencanto. Un estudio sociológico.* México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

Llerena, R. (2016). "Percepción y actitudes frente al acoso sexual callejero en estudiantes mujeres de una Universidad Privada de Medicina". *Horiz Med, 16*(1), pp. 62-68.

Meza de Luna, M., García, F. y Duering, E. (2015). "El lugar público del acoso. Querétaro entre la moralidad y la violencia sexual explícita". *Memoria del coloquio de investigación en género desde el IPN, 1*(1), pp. 581-598.

Nogueira, R. (2019). "Tres de cada cuatro mujeres sufren acoso sexual callejero". *Ethic.* Recuperado de https://ethic.es/2019/11/acoso-callejero-dia-internacional-de-la-eliminacion-de-la-violencia-contra-la-mujer/

Observatorio Contra el Acoso Callejero. (2014). *Primera encuesta de acoso callejero en Chile. Informe de resultados*. Santiago, Chile: OCAC.

Paullier, J. (2016) "#MiPrimerAcoso, la creadora del hashtag que sacudió internet y la importancia de que las mujeres no callen". *BBC Mundo*. Recuperado de https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/04/160425_mexico_hashtag_mi_primer_acoso_violencia_mujeres_jp

Preciado, B. (2004). *Género y Performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans…* Recuperado de https://www.madrid.es/ficheros/EmpoderartPDFs/01_PColaborativas/Pdfs_PColaborativas/8_PCol_Preciado_Genero_performance.pdf

Promundo y ONU Mujeres. (2017). *Understanding Masculinities: Results from the International Men and Gender Equality Survey (IMAGES)–Middle East and North Africa.* US: UN Women and Promundo.

Rivarola, M. y Vallejo, E. (2013). "La violencia invisible: acoso sexual callejero en Lima Metropolitana y Callao". *Cuadernos de investigación IOP* (4), pp.1-19

Sahuquillo, M. (22 de noviembre de 2017). "La sociedad aún trata de justificar al agresor y culpa a la mujer víctima de violencia". *El país.* Recuperado de https://elpais.com/internacional/2017/11/21/actualidad/1511288682_711621.html

Santos, T. (2017). *Arte urbano, graffiti y activismo feminista un recurso para la educación social* (Trabajo de fin de grado). Universidad de Valladolid, Palencia.

Soukkio, M. (1998). *El piropo. Un estudio del firteo callejero en la lengua española* (Tesis de maestría). University og Helsinki, Helsinki.

Torras, M. (2007). "El delito del cuerpo". En Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad* I, Madrid, Ediciones UAB.

Uribe, C. (Noviembre, 2011). "El arte urbano y la producción de sentidos políticos juveniles". *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Simposio o conferencia llevada a cabo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Wark, J. (2006). *Radical gestures. Feminism and performance art in North America.* Canada: McGill-Queen's University Press.

Los autores

Adriana Elena Rovira Vázquez

Actriz, narradora, profesora, directora de teatro e investigadora. Egresada de la Licenciatura en Teatro de la Escuela Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, de la Maestría en Didáctica de las Artes y del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura por la Universidad de Guadalajara (PNPC). Actualmente es Profesora Investigadora de Tiempo Completo en la Licenciatura en Teatro de la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo con Perfil PROMEP, donde realiza proyectos de investigación relacionados con el teatro independiente, comunitario y de participación en la ciudad de Morelia. Es integrante del Cuerpo Académico de Artes Escénicas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (CAAE). Entre los montajes escénicos que ha dirigido como resultado de su labor académica en la UMSNH destacan: *Entrañas y Entresijos*, creación colectiva del CAAE, *El tiempo de Planck*, de Fernando Bercebal, la *Cantante Calva* de Eugene Ionesco e *Incendios* y *Pacamambo* de Wahdy Mouawad.

Alejandra Martínez Fernández

Docente de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Querétaro, México. Grupo Colegiado "Estudios de Arte para la Educación". Doctoranda en Educación Multimodal, Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Querétaro. Maestría en Edición, Universidad de Salamanca, España. Validado en México como Maestría en Diseño y Comunicación Hipermedial, Universidad Autónoma de Querétaro. Licenciada en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, CDMX.

Alonso Hernández Prado

Titulado en el Conservatorio Nacional de Música, estudió la maestría en música en *Yale University*, el programa *Graduate Diploma* en *The New England Conservatory of Music,* en Boston, Estados Unidos y el Doctorado en Arte de la Universidad de Guanajuato. Por doce años fue el contrabajista principal de la Orquesta Filarmónica del Estado de Querétaro. Es profesor de tiempo completo y director de cultura, arte y humanidades, de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Autónoma de Querétaro. El Dr. Hernández pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (nivel 1) y su línea de investigación es el "Rescate Histórico de Compositores Mexicanos", actividad que le ha permitido publicar nacional e internacionalmente la obra de Don Fernando Loyola y Fernández de Jáuregui (Querétaro, 1883 - 1951) y de Fray Francisco Martín de Cruzelaeguí (Nueva España, 1831 - 1803). Actualmente realiza una estancia postdoctoral en Centro de Estudios e Investigaciones para el Desarrollo Docente del CONACYT, con una investigación sobre el compositor michoacano Bonifacio Rojas Ramírez.

Carla Patricia Quintanar Ballesteros

Docente de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Querétaro, México. Grupo Colegiado "Estudios de Arte para la Educación". Doctoranda en Educación, Universidad Internacional Iberoamericana, Fundación Universitaria Iberoamericana. Maestra en Ciencias de la Educación, Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Psicología. Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Campus Querétaro.

Claudia Fragoso Susunaga

Actriz e investigadora egresada de la Licenciatura en Actuación de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA. Maestra en Didáctica de las Artes y Doctora en Arte y Cultura por la Universidad de Guadalajara. Profesora de Tiempo Completo de la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo en la Licenciatura en Teatro-Integrante del Cuerpo Académico de Artes Escénicas (CAAE). Sus principales intereses de investigación giran en torno a: el cuerpo expresivo y significante, la voz como vehículo de teatralidad, procesos formativos significativos en teatro y artes escénicas, nuevas teatralidades. Actualmente trabaja en la CIC (Coordinación de Investigación Científica de la UMSNH) sobre el trabajo vocal, el proyecto: *"La voz femenina como generadora de ficción dramática en la pronunciación actoral. Visibilizando a la mujer en la comunidad a través de la interpretación sonora*". Publicaciones recientes: *Cuerpos diseñados en las artes escénicas; semiósfera, texto y cultura* con Olivia Fragoso Susunaga Edutorial San Mateo Colombia; *Investigación metodología y formacion actoral* en Investigación y creación en artes escénicas UANL-AMIT; *Relación de significados del actor y el personaje: reflexiones desde la semiótica teatra*l en Miradas semióticas, arte, diseño y ciudad. UAM-AZC. https://sites.google.com/view/claudiafragoso/inicio

Erick Fabián Verdín Tello

Licenciado en Artes Escénicas, profesor de la Universidad Autónoma de Querétaro adscrito a la Facultad de Bellas Artes. Estudiante de la Maestría en Estudios de Género de la misma Facultad. Desde hace 19 años se dedica al teatro como actor, director y docente; labor con la que cuenta con 12 años de experiencia con jóvenes y adolescentes. Dentro de su trayectoria como creador escénico ha sido beneficiario en cuatro ocasiones del programa APOYARTE y en una del programa PECDA de la Secretaría de Cultura del Estado de Querétaro. También fue beneficiario del Proyecto Alas y Raíces de la Secretaría de Cultura de México y acreedor a la beca Jóvenes Creado-

res del FONCA. Su línea de investigación está relacionada con las masculinidades, la violencia de género, la adolescencia y el teatro como recurso didáctico y de intervención. Adscrito a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro. Querétaro, México.

Estrella de los Ángeles Ramírez Morales

Licenciada en Sociología por la Universidad Autónoma del Estado de México, actualmente forma parte de la Maestría en Estudios de Género por la Universidad Autónoma de Querétaro. Ganadora del primer lugar del Premio Mexicano de Sociología 2017-2018 categoría profesionista: Dr. Francisco Gómezjara por el trabajo "Piropos e imágenes de lo femenino" Orizaba, Veracruz, 2018. Participó con el capítulo "Piropos e imágenes de lo femenino" en el libro *Hacia la construcción de una agenda de investigación sobre la paz y la violencia en México y Colombia* publicado en 2018 por la Universidad de Medellín.

Ilse Mayté Murillo Tenorio

Licenciada en Historia por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, maestra en Estudios Históricos por la Universidad Autónoma de Querétaro y doctora en Estudios Interdisciplinarios sobre pensamiento, cultura y sociedad por la misma institución. Profesora en la Licenciatura de Humanidades y Producción de Imágenes (UAQ), en la licenciatura de Historia y en la Maestría en Estudios Históricos (UAQ). Colaboradora en el Acervo Histórico Fondo del Tesoro (FFI-UAQ), responsable de las colecciones especiales. Ha participado en varios congresos, seminarios y coloquios nacionales e internacionales, así como en publicaciones de revistas indexadas con trabajos que versan sobre el fenómeno cinematográfico y la Revolución Mexicana, la imagen y representación de las mujeres en el cine, así como cuestiones de ética y estética de la violencia en el cine contemporáneo. Es miembro de la Red Iberoame-

ricana de Investigación en Imaginarios y Representaciones (RIIR) y de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico (SEPANCINE). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel Candidato.

Jocelyn Nayeli Porras Ávila

Egresada de la Universidad Autónoma de Querétaro en la Lic. En Artes Escénicas con línea terminal en Actuación. Antigua estudiante de la Licenciatura en Fisioterapia generación 2015 de la misma casa de estudios. Ha fungido como Actriz y Asistente de producción en diversas compañías de teatro en Querétaro y Guanajuato; Luz y Sombra, Versus, Armario y Atabal Creación Artística A.C. En 2017 realizó un Intercambio Académico en la Universidad de Poitiers, Francia con la Lic. En Artes del Espectáculo. En esa ocasión formó parte del Colectivo Teatral: Laboratorio de Creación y Búsqueda Coreográfica dirigido por Isabelle Lamothe. Fue ponente del 3er Congreso Internacional en Celebración del Teatro en Querétaro y del X Congreso de Artes y Humanidades convocados por la UAQ. Fue ganadora del Premio Municipal de la Juventud Irapuato 2019 en la categoría B de "Expresiones Artísticas y Populares". En 2019 fue becada por el gobierno de Indonesia para estudiar Artes Tradicionales Balinesas en el Institut Seni Indonesia en Bali. Estudiante de tari tradicional Balinesa con la reconocida maestra Ibu Partini e instrumentista en ensamble de Música Tradicional Balinesa "Comunidad Narwastu" bajo la dirección de Jonathan Bailey y Made Yasana.

Karlo Gutiérrez Terán

Licenciado en Artes Visuales, con especialidad en Artes Plásticas por la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ). Maestría en Diseño y Comunicación Hipermedial (FBA-UAQ) 2019-2020 (trunca). Administrador del Repositorio Digital de la Cultura Artística (ReDCA) de la FBA, de la UAQ. Es miembro de la red de Humanidades Di-

gitales, así como humanista digital, impulsor del acceso abierto y el conocimiento libre, preservador digital y tecnólogo. Su experiencia docente está conformada por las siguientes materias y diplomado: Estudios visuales, Arte, educación y cultura, Multiculturalidad e imagen fotográfica y el Diplomado en Humanidades Digitales y Artes. Además de ser conferencista y ponente en coloquios, simposios y congresos de artes y humanidades, es también estudioso de la simbología antigua, religiones y culturas ancestrales, así como de los estudios visuales, la hermenéutica, el arte, la alquimia, el esoterismo, la globalización, el multiculturalismo y el interculturalismo.

Laila Erendira Ortiz Cora

Es Doctora en Artes. Investigador–Profesor en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. De enero 2010 – marzo 2015, fue coordinadora de Investigación y Posgrado (Maestría en Estudios Visuales). Perfil PRODEP/SEP 2009-2021. Colaboradora del Cuerpo Académico "Historia y Crítica del Arte y la Cultura" de la Facultad de Humanidades en la misma institución. Colaboradora interinstitucional del Cuerpo Académico "Antropología del Cuerpo y Cultura Visual" de la Universidad Autónoma de Querétaro, a cargo del Dr. Fabián Gimenez Gatto. Miembro de la Red Temática de Estudios Transdisciplinarios del Cuerpo y las Corporalidades (CONACyT 2015-2020) a cargo de la Dra. Elsa Muñiz. Posdoctorado con el Cuerpo Académico "Estudios Culturales: género, lenguajes y sustentabilidad" de La Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, a cargo de la Dra. Lilia del Carmen Granillo Vázquez.

Sus líneas de investigación se desarrollan en el espacio transdisciplinario e indisciplinado de los estudios visuales, la teoría de arte actual y el espacio estico-crítico del arte akademia. Sus actividades y principales intereses se concentran en el área de creación e investigación de la gráfica, abordando conceptos tales como: la gráphica como escritura (dibujo, estampa y fotografía), el fetiche y lo ominoso, así como desplazamientos desde la imagen violenta hacia estudios sobre la muerte, el género musical del Metal Extremo, imágenes del horror y terror, con enfoques que provienen

de las metodologías semiótica, piscoanalítica, estudios del cuerpo y la teoría *freak*, teniendo por referencia creaciones artísticas actuales.

Luis Alberto Pérez Díaz

Proviene de una familia de músicos, su abuelo paterno fue saxofonista y el materno guitarrista y baterista, su padre y hermano son guitarristas. Inició sus estudios de batería a los 15 años de edad, tocando en grupos de rock y música versátil. En el 2016 se mudó a la Ciudad de Querétaro, para iniciar sus estudios de licenciatura en Música Popular Contemporánea, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, programa que está por concluir. Por su buen desempeño académico e interés por la investigación, el Dr. Alonso Hernández Prado, lo invitó a colaborar en una investigación dedicada al compositor Bonifacio Rojas Ramírez, en posibilidad de convertirse en su proyecto de tesis de titulación. Simultáneamente participa en un proyecto de la Facultad, que pretende incorporar elementos musicales prehispánicos a la música de rock contemporáneo.

María Elena Meza de Luna

Doctora (*cum laude*) en Psicología Social por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es parte del Sistema Nacional de Investigadoras/es. Su interés se centra en la construcción de justicia y paz social. Investiga temas de violencia y desarrolla intervenciones basadas en el conocimiento científico, lo que la ha llevado a participar en la creación de IIPSIS, Investigación e Intervención Psicosocial, A.C. (www.iipsis.mx), dedicada a fortalecer el respeto de los derechos humanos en las juventudes y la niñez. Adscrita a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, México.

María Josefina Juana Arellano Chávez

Docente investigadora de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Querétaro, México. Grupo Colegiado "Estudios de Arte para la Educación". Doctora por el Departamento de Pedagogía, dentro del Programa de Diversidad y Desarrollo Socioeducativo de la Universidad de Valladolid, España. Validado en México como Doctorado en Psicología y Educación, Universidad Autónoma de Querétaro. Maestra en Ciencias de la Educación por la Facultad de Psicología de la UAQ. Licenciada en Español por la Escuela Normal Superior Federal de México. Licenciada en Educación Básica por la UPN. Profesora de educación primaria por la Escuela Normal del Estado de Querétaro. Instructora de Danza Folclórica por el INBA.

María de los Ángeles Aguilar San Román

Docente investigadora de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Querétaro, México. Grupo Colegiado "Estudios de Arte para la Educación". Doctora en Artes por la División de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guanajuato. Maestra en Ciencias de la Educación por la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Querétaro. Licenciada en Educación Musical Escolar por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Pablo Alejandro Cabral

Actualmente se encuentra cursando estudios de Doctorado en Desarrollo Humano en la Universidad Antropológica de Guadalajara. Es Maestro en Dirección y Gestión de Proyectos Artísticos y Culturales por la Universidad Autónoma de Querétaro. Es Eutonista certificado por la Asociación Argentina y Latinoamericana de Eutonía (AALE) y Licenciado en Relaciones Públicas (Universidad de Morón-Argentina). En la actualidad es Director de Enlace y Desarrollo Universitario en la Secretaría de Ex-

tensión y Cultura de la UAQ. Es Investigador Colaborador del Cuerpo Académico Consolidado Arte Contemporáneo (UAQ). Docente de la Facultad de Bellas Artes. Co-director del Laboratorio Teatral LATEX-UAQ. Director de Eutonía Querétaro, centro de tratamiento y regulación del tono neuromuscular. Actor, director y dramaturgo. Estudió las técnicas de entrenamiento escénico Suzuki y Viewpoints en la Universidad Nacional de las Artes (UNA), Buenos Aires, Argentina. Cursó estudios de dramaturgia en el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) Buenos Aires, Argentina. Autor de diez obras de teatro. Ha impartido más de 30 cursos para actores y bailarines en diversos países de Latinoamérica. En el ámbito de la investigación, trabaja la Transdisciplinariedad, Eutonía y las Neurociencias vinculadas con la escena. Dentro de este campo ha acuñado el concepto de "Corpoescena". Ha participado en la publicación de varios libros colectivos y artículos en revistas indexadas.

Yazmín Tisnado

Docente Universitaria en Universidad Autónoma de Querétaro, México. Licenciada en Filosofía con línea terminal en Investigación, Maestra en Filosofía Contemporánea Aplicada, actualmente doctoranda en Filosofía por la Universidad de Guanajuato. Desempeño de la labor docente en la Facultad de Bellas Artes, Facultad de Filosofía y Facultad de Lenguas y Letras de la Universidad Autónoma de Querétaro. Ponente en congresos nacionales e internacionales con temas de investigación en torno a la Cultura Digital, los Estudios Visuales, la Filosofía de la Tecnología y Filosofía de la Educación. Publicaciones en revistas nacionales e internacionales.

Estrella de los Ángeles Ramírez Morales

Licenciada en Sociología por la Universidad Autónoma del Estado de México, actualmente forma parte de la Maestría en Estudios de Género por la Universidad Autó-

noma de Querétaro. Ganadora del primer lugar del Premio Mexicano de Sociología 2017-2018 categoría profesionista: Dr. Francisco Gómezjara por el trabajo "Piropos e imágenes de lo femenino" Orizaba, Veracruz, 2018. Participó con el capítulo "Piropos e imágenes de lo femenino" en el libro *Hacia la construcción de una agenda de investigación sobre la paz y la violencia en México y Colombia* publicado en 2018 por la Universidad de Medellín.

La presente edición de
Propuestas artísticas en la sociedad actual
fue maquetada por Cinthya Ibarra,
en la Coordinación de Artes Ediciones de la FBA
de la Universidad Autónoma de Querétaro.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de León Felipe Barrón Rosas.
Se publicó en julio de 2022, en Santiago de Querétaro, Qro., México.

Propuestas artísticas en la sociedad actual

¿Qué tienen en común las nuevas tecnologías, la *Eutonía*, la danza balinesa, la masculinidad hegemónica, la violencia social, la teoría *Freak*, Bonifacio Rojas, el bambuco, el huapango huasteco y el *pop* surrealista? *A priori* no se percibe un punto de convergencia entre estos temas, sin embargo, quien tenga la oportunidad de leer el presente libro, podrá detectar que cada uno de nosotros, los autores, nos vinculamos en su contenido, gracias a nuestra *expertis*, para llevarlos a ustedes lectores a lo que todos llamamos arte y cultura, convirtiendo a esta publicación más que en un compendio de ensayos, en una panorámica que nos permite acercarnos a la riqueza y variedad del pensamiento humano.

Las y los autores que aquí nos damos cita tenemos en común "la academia", con nuestro correspondiente gusto por la investigación y la transmisión de conocimientos. A partir de nuestras diferentes trincheras universitarias, alumnas, alumnos, profesoras y profesores, con facilidad en el manejo de la pluma, o más bien del teclado, buscamos adentrarnos en los gustos y preferencias de ustedes y así compartirles los temas que estudiamos y que nos apasionan.

Facultad de Bellas Artes
Coordinación de Artes Ediciones
Facultad de Bellas Artes
Imagen/Producción Editorial
Facultad de Bellas Artes
Coordenadas del Arte